DIE WESENSBESTIMMUNG DER DEUTSCHEN ROMANTIK

EINE EINFÜHRUNG IN DIE MODERNE LITERATURWISSENSCHAFT

VON

JULIUS PETERSEN

1926

VERLAG QUELLE & MEYER · LEIPZIG

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK VON OSWALD SCHMIDT G. M. B. H.
LEIPZIG

Digitized by Google

PT 361
P4

RUDOLF UNGER

HERMANN AUGUST KORFF

IN FREUNDSCHAFT ZUGEEIGNET

*

643539

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT

DIESE Schrift ist die erweiterte Ausarbeitung einer Vorlesung, die am 22. November 1924 als einer der Öffentlichen Vorträge der Preußischen Akademie der Wissenschaften gehalten wurde. Die seitherigen Neuerscheinungen konnten, soweit sie in meinen Gesichtskreis traten, noch bis zuletzt in die Besprechung einbezogen werden, ohne daß der Aufbau des Ganzen eine Veränderung erfahren hätte. Vielmehr standen die Grundgedanken bereits fest, als meine akademische Antrittsrede im Jahr 1923 zu den methodologischen Auseinandersetzungen der geisteswissenschaftlichen Krisis, durch die das Gebiet der Literaturgeschichte besonders in Mitleidenschaft gezogen wird, Stellung zu nehmen hatte. Das damalige Bekenntnis darf ich heute durch Wiederholung eines Satzes aus jener Rede festhalten: „Es liegt mir fern, die gegenwärtige Trübung der methodischen Sicherheit als Verlust einer goldenen Zeit zu beklagen; vielmehr sehe ich in den mannigfaltigen Anstürmen von seiten der Ästhetik, der Stilkunde, der allgemeinen Geistesgeschichte, der

Digitized by Google

Geschichtsphilosophie, der Psychologie und der Soziologie ein erstarkendes Bewußtwerden naturgegebener Zusammenhänge und ein Erwachen zu neuem Leben, das in Bereicherung der Problemstellung fortschreitende Klärung verspricht, wenn es gelingt, die widerstrebenden Richtungen zum Ausgleich zu bringen, ohne den festen Ankergrund zu verlieren."

Verbot die bei jener Gelegenheit verlangte Kürze eine Ausführung, in welcher Weise dieser Ausgleich zu denken sei, so versuche ich nun, an dem Beispiel der deutschen Romantik die modernen Forschungsrichtungen zu prüfen und ihre Ergebnisse in Einklang zu bringen. Gelingt der Ausgleich der Gegensätze, so dürfte damit eine Basis zu weiterer Arbeit gewonnen sein, ohne daß irgendwie der Anspruch erhoben werden soll, durch kritischen Überblick eine endgültige Lösung der Aufgabe gefunden zu haben, um die jahrzehntelange Forschung in heißem Ringen bemüht ist. Der Titel „Wesensbestimmung" soll keine anmaßende Verheißung bedeuten; er bezeichnet gewissermaßen das Thema des Themas, das zur Erörterung steht und das als solches in Anführungsstriche gesetzt zu werden verdiente. Aus einer ursprünglich geplanten Kritik mehrerer Neuerscheinungen, die zu gleicher Zeit von verschie-

Digitized by Google

denem Ausgangspunkt die Wesensbestimmung der deutschen Romantik in Angriff nahmen, ist eine Rundschau über den Stand der gegenwärtigen Forschung geworden, die dem Suchenden zur Orientierung dienen möge. Bei manchem, der den allein sicheren Weg gefunden zu haben glaubt, wird sich Widerspruch einstellen, aber wo Widerspruch auf Widerspruch trifft, muß schließlich das Rechte ermittelt werden. Ist es der Schrift beschieden, in diesem Sinne als produktive Kritik zu wirken, so hat sie ihren Zweck erfüllt.

Berlin-Grunewald, im Februar 1926 J. P.

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALT

I. Lage der Forschung 1

II. Stamm und Landschaft 9

III. Ideenrichtung 29

IV. Stil 63

V. Gesellschaft 116

VI. Generation 132

VII. Zusammenfassung 171

VIII. Verzeichnis der besprochenen Literatur . . 186

*

Digitized by Google

Digitized by Google

I

FAST könnte es scheinen, als ob das Verhältnis der deutschen Literaturgeschichte zur deutschen Literatur in seinem Schwerpunkt jeweils durch den Abstand eines Jahrhunderts bestimmt sei. Als in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die erste große Gesamtdarstellung der deutschen Nationalliteratur durch Georg Gottfried Gervinus vorlag, war herauszufühlen, daß die ganze Sympathie des Verfassers bei dem Kämpfer und Gesinnungshelden *Lessing* lag, und Lessing war damals der einzige deutsche Dichter, dessen Schaffen und Persönlichkeit dank der Ausgabe Lachmanns in vollem Umfange vor der Öffentlichkeit sich ausbreitete. Als vier Jahrzehnte später Wilhelm Scherer seine Geschichte der deutschen Literatur schrieb, gipfelte in *Goethes* Dichtung Ziel und Höhepunkt der organischen Entwicklung, als die sich der gesetzmäßige Verlauf der deutschen Literaturgeschichte darstellte. Goethes autobiographische Methode konnte als Muster literarhistorischer Darstellung gelten; sein offen daliegender Werdegang schien alle Geheimnisse genialer Schöpferkraft zu enträtseln; in seiner allumfassenden Menschlichkeit und seinem Universalismus war die Verknüpfung der Literaturgeschichte

Digitized by Google

mit anderen Wissenschaften bedingt; die Bearbeitung seines fast unerschöpflichen Nachlasses gab Gelegenheit zur Erprobung aller wissenschaftlichen Methoden; die Herausgabe seiner Werke nahm eine ganze Generation von Forschern in Anspruch. So stand die deutsche Literaturgeschichte bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts im Zeichen der Goetheforschung.

Nun ist es anders geworden. Schon bekommen wir zu hören, daß Herder und Görres, nicht Goethe, die beiden Eckpfeiler deutscher Kultur seien. Und fragen wir nach den bevorzugten Gebieten der Forschung, so hat seit der Jahrhundertwende die Beschäftigung mit der *Romantik* ein derart erdrückendes Übergewicht gewonnen, daß, von einem gewissen für die Barockzeit erwachten Interesse und einer zart aufkeimenden Neigung zum Mittelalter abgesehen, die heutige Literaturgeschichte beinahe mit Romantikforschung gleichgesetzt werden kann und daß sie damit eigentlich aufhört, Dichtungsgeschichte zu sein, vielmehr in Geistesgeschichte übergeht. Denn die romantische Dichtung ist weniger als jede andere von der gesamten geistigen Haltung und Lage der Zeit zu trennen.

Diese Hinneigung ist natürlich nicht äußerlich als Parallele zu der vor hundert Jahren vollzogenen Entwicklung zu erklären und ist nicht etwa durch den Abstand, der mit der Zeit gewonnen wurde, veranlaßt, sondern sie ist das Ergebnis einer inneren Wandlung, die mit dem, was vor einem Jahr-

Digitized by Google

hundert vorging, manche Gleichheit hat. Als um die Jahrhundertwende Verständnis und Liebe für die deutsche Romantik neu erwachten, geschah es in Gegenwirkung gegen den lastenden Druck des Naturalismus. Als d'Annunzio, Maeterlinck, Dowson, Stefan George, Hofmannsthal, Verwey auftraten, schien eine neue romantische Welle ganz Europa emporzuheben. Inzwischen ist ein Vierteljahrhundert vergangen. Der Mensch von heute darf schwerlich als Romantiker bezeichnet werden. Aber mehr noch vielleicht als damals fühlt er in seinem Antiintellektualismus, in seinem Gegensatz gegen Rationalismus, Mechanismus und Materialismus, in seinem religiösen und metaphysischen Drang nach ewigen Werten und in seinem Streben, die Dinge von innen zu sehen, eine Wahlverwandtschaft, die ihn zur alten Romantik treibt. Die Wandlung, in der er begriffen ist, bedeutet eine Abkehr vom Individualismus, eine Abnahme des biographischen Interesses, ein wachsendes Augenmerk für das Typische in Weltanschauung, Charakter und Stil, ein konstruktives Streben, geistige Zusammenhänge zu erfassen und die Vielheit der Erscheinungen auf eine Einheit in Lebensgefühl und Kunstrichtung zurückzuführen. Für diese Problematik aber bietet kaum eine andere Periode der Weltliteratur so einladendes Material als eben die deutsche Romantik.

Man kann das Verhältnis des Forschers zur Literatur vergleichen mit dem eines Sterndeuters zu den Erscheinungen am Himmelszelt. Ist es der ein-

Digitized by Google

zelne Stern, dem er sich schicksalsverbunden fühlt, dessen leitende Kraft er über seinem Leben walten sieht, so sucht er diesem einen mit allen Mitteln der Technik so nahe zu kommen als möglich. Ist es dagegen das Sternbild, dessen charakteristische Zusammenstellung die Orientierung im verschwimmenden Meer der Erscheinungen gewährt, so steht er vor dem Geheimnis einer unerklärlichen Beziehung zwischen mehreren Sternen; er sucht die Kräfte dieses ewigen Zusammenhanges zu enträtseln und den Sinn des Bildes zu deuten, den uralte Phantasie mit irgendeinem mythischen Namen wie Orion oder Cassiopeja bezeichnet hat. Ist es endlich sein Wille, das Ganze zu umfassen, so löst sich dies Ganze wieder in eine Unendlichkeit von Einzelnem auf, wovon jedes seinen gesetzmäßigen Gang geht, wie dort im unendlichen Raum, so hier in unermeßlicher Zeit.

Die Romantik nun ist das gegebene Sternbild, dessen zufälliger Name fast die Bedeutung eines Mythus hat. Das Wort vermag uns den Zusammenhang nicht zu erklären, aber es bezeichnet die untrennbare gegenseitige Beziehung der in dem Bilde zusammengeschlossenen Größen. Wir können uns den Romantiker kaum vereinzelt denken; wir sehen ihn immer in der Gruppe, und die Paarung ist nicht die aus mancherlei Kämpfen hervorgegangene, über Hemmungen und Gegensätze sich durchsetzende Kameradschaft ebenbürtiger Geister, die durch ihre überragende Stellung zueinander in Beziehung ge-

Digitized by Google

bracht werden mußten, wie es bei Goethe und Schiller der Fall war. Es ist mehr ein naturgegebenes Verhältnis der Zusammengehörigkeit; geschwisterliche Blutgemeinschaft wie zwischen den Brüdern Schlegel, den Brüdern Grimm, den Brüdern Boisserée, den Geschwisterpaaren Ludwig und Sophie Tieck, Clemens und Bettina Brentano, oder eine schnell sich findende, durch Wahlverwandtschaft gelenkte Freundschaft, die gleichsam zur Bildung einer Familie zu führen scheint. Keiner vermag auf sich allein zu bestehen; das Anlehnungsbedürfnis erwächst aus dem Bewußtsein der Halbheit des Einzelnen, im Gegensatz zu dem Renaissance-Lebensideal des auf sich selbst stehenden Menschen und zu dem Begriff der Ganzheit, die Goethes Lebensnotwendigkeit war. Friedrich Schlegel kennt nichts, was dem Wesen des Menschen mehr widerspräche als eine isolierte Kraft, und absolute Einsamkeit ist ihm das Furchtbarste. Jetzt heißt es mit den Worten des Novalis: „Gemeinschaft, Pluralismus ist unser innerstes Wesen, und vielleicht hat jeder Mensch einen eigentümlichen Anteil an dem, was ich denke und tue, und so ich an den Gedanken anderer Menschen." Die romantische Lebensform sieht die Ganzheit erst in der Gemeinschaft hergestellt; es ist die Symbiose sich ergänzender Hälften, die in Symexistieren, Symphilosophieren, Sympoetisieren und Symkritisieren eine Einheit bildet und schließlich sogar mit dem Gedanken einer Ehe à quatre spielt. Das Sympa-

Digitized by Google

thiegefühl der Romantik belebt aufs neue das androgyne Symbol des platonischen Mythos von der ursprünglichen Geschlechtseinheit. Die Geschlechtsgegensätze nähern sich im Ausgleich von femininen Männern und männlichen Frauen, die selbst in poetischen Charakteren wie Kleists Penthesilea, Werners Wanda, Brentanos Libussa Symbole fanden, deren Gefühlsverwirrung Goethes gesunden Sinn abstieß. Ein neuer Liebesbegriff hebt den im 18. Jahrhundert bestehenden Zwiespalt zwischen Sinnen- und Seelenliebe auf und erkennt in einer Einheit von körperlichem und seelischem Liebesleben die Grundkraft des All, die einzige Form des Aufgehens im Universum, des Eingehens in die Ewigkeit, der Erfüllung der Sehnsucht nach dem Unendlichen.

Dieser Gemeinschaftsgedanke darf keineswegs als Kollektivismus bezeichnet werden. Vielmehr ist die Voraussetzung aller befruchtenden Wechselwirkung ein zur äußersten Mannigfaltigkeit gesteigerter Individualitätsbegriff, ein Ichbewußtsein von solchem Reichtum und solcher Vielseitigkeit, daß es alles Gegensätzliche in unendlichen Entwicklungsmöglichkeiten in sich schließt. „Ich kann nur zwei entgegengesetzte Leben leben oder gar keines", ist ein Wort Friedrich Schlegels, und die Lehre vom Weltgesetz des Gegensatzes ist das frühe Evangelium Adam Müllers. Der Mensch als Mikrokosmos, die Welt als Makroanthropos, das Ich als Universum und die Menschheit als großes Individuum, Einheit

Digitized by Google

und Vielheit ewig verbunden im Alleinen und dennoch ewig im Widerstreit, das sind Vorstellungen einer das Ganze beherrschenden Polarität, zwischen deren unendlicher Kräftespannung der Strom des Lebens hin und her fließt als ein rastloses Suchen nach organischer Vermittlung.

Ein ungeheurer zentrifugaler Expansionsdrang gelangt zur flutenden Ausdehnung über alle Gebiete des Lebens. Der Geist der Romantik erfaßt die Dichtung, die Malerei, die Architektur, die Musik, die Philosophie, den Religionsbegriff, die Natur-, Staats- und Geschichtsauffassung, die Politik, schließlich die Wissenschaft überhaupt, die aus romantischer Philosophie, romantischer Naturwissenschaft und romantischer Geschichtsauffassung eine neue Geburt erfahren hat. Eine Wissenschaft aber, die heute diesen großen Zusammenhang des romantischen Geistes erfassen will, muß selbst romantisch sein. Die moderne Geistesgeschichte, die dem Vorbilde und den Anregungen Wilhelm Diltheys folgt, hat ihre Wurzeln in der Romantik, und man kann sie vielleicht nicht besser charakterisieren, als durch Umbildung des Wortes, mit dem einstmals Friedrich Schlegel die romantische Dichtung bezeichnet hatte: sie will progressive Universalwissenschaft sein.

Die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise der neuesten Literaturwissenschaft hat gelegentlich auch in der Form romantische Züge: etwas Fragmentarisches, Chaotisches, Gärendes, im Problemreichtum Unbegrenztes, in geistreichen Formen Spielen-

Digitized by Google

des, das Paradoxe Suchendes, durch leuchtende Form Blendendes — positiv gesagt: einen starken künstlerischen Zug, die Materie gestaltend zu formen und Einheit da zu schauen und zu schaffen, wo sie dem gewöhnlichen Auge sich nicht bietet. Dieser sehnsüchtige Drang nach Einheit ist romantisch, und er ist um so romantischer, je weniger es gelingt, die absolute Einheit zu erreichen, und je mehr die gewonnenen Einheiten zueinander im Widerspruch stehen.

Das Suchen nach Einheit charakterisiert sich in den drei modernsten Strömungen der deutschen Literaturwissenschaft: eine *ethnologische* Richtung sieht das Einheitsprinzip in der Stammesverwandtschaft, eine *ideengeschichtliche* in der Geistesverwandtschaft, eine *ästhetische* in der Stilverwandtschaft. Jede von ihnen muß, wenn sie sich auf ihre Einheitstendenz beschränkt, zu einer andern Formel für das Romantische gelangen, und jede ist der Versuchung ausgesetzt, zu glauben, daß in solcher Formel schließlich das Wesen der Romantik phänomenologisch erfaßt sei. Der Widerspruch dieser Formeln bedeutet aber entweder den Verzicht auf Einheit oder den Zwang, eine neue zusammenfassende Einheit erst zu finden.

Digitized by Google

II

DURCH seine im Jahr 1907 gehaltene Rektoratsrede über „Literaturgeschichte und Volkskunde" wurde der Prager Literaturhistoriker *August Sauer* zum Anreger der stammeskundlichen Richtung. Der Vorschlag einer landschaftlichen Gruppierung der deutschen Dichter unter Berücksichtigung aller genealogischen, provinzialen und volkskundlichen Forschung ist von seinem Schüler *Josef Nadler* mit prächtigem Temperament aufgenommen und mit jugendlichem Sturmlauf zum Ziele geführt worden. Weit hinausgehend über Sauers Wunsch, daß die Landschaften und Stämme in ihrer Eigenart und Wechselwirkung mehr als bisher zur Geltung kommen sollten, hat Nadler sie geradezu als die handelnden Helden seiner Darstellung angesehen. Seine „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften" hat das Kräftespiel der miteinander um die geistige Führung ringenden Stammesgebiete förmlich dramatisiert, indem ererbtes Blut und lokal gebundene Tradition als die eigentlichen Lebenskräfte der Literatur in Bewegung gesetzt wurden. Eine besonnenere Methode hätte vielleicht erst einmal grundsätzlich die Grenzen festzustellen gesucht,

Digitized by Google

innerhalb deren jedes der in Betracht kommenden Elemente sich auszuwirken vermag: das Blut der Ahnen, die geopsychische Einwirkung der Landschaft und des Klimas oder die geistige Bedeutung des genius loci, falls Angehörige verschiedener Stämme in einem literarischen Zentrum sich unter gleichen Bildungsbedingungen zusammengefunden haben. Wie mancher deutsche Dichter kann von sich mit Richard Dehmel sagen:

> Ich hab' ein großes Vaterland:
> Zehn Völkern schuldet meine Stirn
> ihr bißchen Hirn.
> Ich habe nie das Volk gekannt,
> aus dem mein reinster Wert entstand.

Nadler vermag dagegen für jeden Dichter den Ursprung seines Wertes genau zu bestimmen. Das gelingt indessen nur, indem zwischen den drei genannten Gesichtspunkten ohne Abmessung der Tragweite spielend gewechselt wird, so daß bei einem Dichter, der seinem Stammsitz entrückt ist, je nach Bedarf das Blut eines seiner vier Urgroßväter oder sein eigener Geburtsort oder der neugewählte Wohnsitz als das Ausschlaggebende für Weltanschauung, Persönlichkeit und Stil erscheinen muß. So ist die Gruppierung in vielen Fällen nicht naturgegeben, sondern improvisiert, so oft auch mit einem „Wie mochte und konnte es auch anders sein?" die Kausalität als eine unerbittliche dargestellt wird. Auch Nadlers großer Trumpf, die

Digitized by Google

ganze Romantik als eine Geburt des östlichen Geistes zu erklären, war schwerlich von Anfang an in seiner Hand, sondern scheint erst während des Spieles von ihm aufgegriffen worden zu sein. Wenigstens nimmt erst in der umgearbeiteten zweiten Auflage der erste Band darauf vorbereitend Bezug, indem er die ganze deutsche Literatur als eine Auseinandersetzung von West und Ost ansieht, die bis auf den Gegensatz von Rom und Byzanz zurückzuführen ist.

Im Westen sitzen die alten Stämme, die auf ursprünglich römischem Kolonisationsgebiet in jene Fühlung mit der antiken Kultur und ihrem Formsinn hineingeboren sind, die als Grundlage des späteren Klassizismus zu erkennen ist. Jeder dieser Stämme hat seine besondere Note, die er als eigenen Ton in dem Akkord des Ganzen festhält. Den Franken, die die Stoffe der Heldensage gefunden haben, ist die beweglichste Phantasie zu eigen. Niederfranken ist das Stammland der Tierfabel und der Mystik, wie ja nach Schopenhauer Tierliebe und Mystik immer verbunden sind; bei den Mittelfranken entstand die Heiligenlegende, bei den Rheinfranken Epik, Spielmannsdichtung und Hofkultur, während die Ostfranken ihren eigenen krausen formlosen Humor entwickeln, in dem Wolfram v. Eschenbach und Jean Paul sich als Stammesbrüder die Hand reichen. (Aber hat nicht Jean Paul mehr dem Rheinfranken oder Elsässer Fischart und dem an den Oberrhein verschlagenen

Digitized by Google

Hessen Grimmelshausen verwandte Züge?) Den Alemannen wiederum eignet die Anpassungsfähigkeit an die Landschaft. So gibt die blühende Städtekultur des Elsaß den Nährboden einer bürgerlichen Satire; der staatsbürgerliche Gemeinsinn der Schweiz läßt politische Lehrhaftigkeit reifen, während Schwabens liebliche Landschaft die lyrische Einfühlung fördert. In Bayern dagegen gedeiht unter härterem Ringen mit dem Boden eine bäuerliche Selbständigkeit, die die Voraussetzung des Volksdramas ist. Der fruchtbarere Wohlstand Österreichs zeitigt in leichter Lebensfreude die Neigung zur Musik, zum Tanzlied, zum Minnesang. An Thüringen dagegen haftet als besondere Eigenart schon früh die Aufnahmefähigkeit für fremde Einflüsse; hier konnten Antike und Humanismus die tiefsten Wurzeln schlagen, und daß Weimar der Sitz der deutschen Klassik werden mußte, konnte eigentlich schon vor seiner Gründung feststehen. Bei den Niedersachsen wiederum breitet sich jene konservative Seßhaftigkeit aus, die dem Realismus, dem idyllischen Natursinn und der Behaglichkeit des Epos zugeneigt ist. So hat jeder dieser Stämme von altersher seinen durch Beschaffenheit des Bodens, Besiedlungsverhältnisse, soziale Schichtung, äußere Geschichte und Blut der Rasse bestimmten Charakter, der auch bei abgewanderten Gliedern noch nach Generationen zur Geltung kommt.

Zwischen den einzelnen Stämmen wechselt im Lauf der Geschichte die literarische Hegemonie, so

Digitized by Google

wie die Kaiserkrone von den Franken zu den Sachsen, von den Schwaben zu Luxemburgern, Habsburgern und Hohenzollern gewandert ist. Parallel der politischen Geschichte erscheint auch die Ablösung der literarischen Führerschaft im großen und ganzen als ein Zug von Westen nach Osten. Rhein, Main und Weser sind die Stromgebiete, in denen die Kultur der althochdeutschen Zeit ihre literarischen Höhepunkte erlebte; das Donautal zeigt in der mittelhochdeutschen Zeit den Weg, den die Nibelungensage von Worms nach Passau, Bechelaren und Wien gezogen war; an der Moldau liegt zur Zeit Karls IV. der Hochsitz deutscher Kultur; in der Reformationszeit kommt die Elbe mit Wittenberg zu Ehren; im nachfolgenden Jahrhundert aber werden die ostelbischen Gebiete erreicht, und Oder sowie Weichsel, Schlesien und Preußen, gelangen zum Übergewicht. Dann aber wirft sich die Hochflut nach Westen zurück, zunächst ins Stromgebiet der Elbe, wo die Aufklärung die Arbeit der Reformation und ihren Geist wieder aufnimmt. Die deutsche Klassik findet an der Ilm ihren Mittelpunkt; die Romantik an Saale und Neckar. Aber die Romantiker, die sich in Jena zusammenfinden, sind zum kleinsten Teil Thüringer, und die Herausgeber der Heidelberger Einsiedlerzeitung sind keine Pfälzer. Wo also ist die Romantik beheimatet?

Schon die flüchtige Charakteristik der deutschen Stämme konnte zeigen, daß bei einigen von ihnen der Romantik kein besonders günstiger Boden be-

Digitized by Google

schieden war. Weder Alemannen noch Bayern noch Niedersachsen durften nach ihrer Anlage dem romantischen Geist besonders entgegenkommen, der denn auch in allen diesen Gebieten erst spät und unter mannigfachen Gegenwirkungen zur Aufnahme gelangte. Überhaupt ergibt sich das literaturgeographische Bild, daß die Plätze, die der Aufklärung zuerst ihre Tore geöffnet hatten (Hamburg, Leipzig, Zürich), der Romantik natürlicherweise am längsten verschlossen blieben. Und so zeigt sich eine unromantische Mittelachse, die von Norden nach Süden führt. Zwar reichen die romantischen Ausläufer nahe an sie heran; neben Leipzig liegt Halle, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Sitz des Pietismus und gegen Ende desselben Jahrhunderts ein Stützpunkt der Romantik wurde. Aber die hauptsächlichsten Rekrutierungsgebiete der Romantik liegen weiter im Westen und im Osten. Aus dem Westen strömen die Kinder des Rheinlandes zu: die Geschwister Brentano, die Günderode, Görres, Savigny, die Brüder Grimm, die Brüder Boissérée. Östlich der Elbe haben dagegen die Berliner Tieck, Wackenroder, Bernhardi, v. Schütz, Adam Müller, die Märker Hülsen, Achim v. Arnim und Heinrich v. Kleist, die Pommern Ph. Runge und Caspar Dav. Friedrich, der Lausitzer Fichte, die Schlesier Ritter, Schleiermacher, Friedrich v. Gentz, Contessa und Eichendorff, die Ostpreußen Zach, Werner und E. T. A. Hoffmann ihre Heimat. Selbst die in Hannover gebürtigen Brüder Schlegel

Digitized by Google

kann man nach ihrem Stammbaum zu den Menschen des Ostens rechnen, da die Wiege ihres Vaters an der Elbe stand. Aber gegen August Wilhelms Formschneidertum und gegen Friedrichs Gräkomanie ist Nadler doch etwas mißtrauisch; im Widerspruch zu herkömmlichen Anschauungen möchte er deshalb Friedrich Schlegels Führerschaft durch Adam Müller verdrängen, obwohl dieser an mehreren Stellen Friedrich Schlegel als „Muster, Freund und unmittelbaren Vorgänger" dankbar anerkannt hat.

Rechnet man die Elbe als Scheidegrenze, so würden nun Erscheinungen, die man als vollromantisch anzusprechen pflegt, wie der Sachse Schubert, der Thüringer Friedr. v. Hardenberg, der Bayer Baader dem mittleren Gebiet angehören. Verfolgt man aber den Stammbaum aufwärts, bis ins dritte und vierte Glied oder darüber hinaus, so gelangt man für Schleiermacher wieder nach dem Westen, an den Niederrhein und nach Hessen, für Hoffmanns Familie auf fränkische Herkunft mit italienischem Einschlag, für die Refugiéfamilien de la Motte Fouqué und Chamisso aber nach Frankreich, der Heimat eines antiromantischen Formsinnes.

Ein zahlenmäßiges Übergewicht des Ostens ist trotzdem unbestreitbar. Nadler faßt nun aber die ganze Romantik als die östliche Bewegung auf, die in den Neustämmen des Kolonisationsgebietes ihren Ursprung und ihr eigentliches Lebenselement be-

Digitized by Google

sitzt. Die slavischen Bestandteile in der Blutmischung der östlichen Stämme würden die musikalische Gabe erklären, die für die Stilrichtung der Romantik so außerordentlich bedeutungsvoll werden sollte. Aber die Musik hatte auch am Niederrhein von alters her einen fruchtbaren Boden, und Beethoven kann schon vor Weber und Marschner als musikalischer Romantiker angesprochen werden. Vor allem aber soll nun der mit der Romantik erwachende geschichtliche Sinn auf das Erlebnis des Ostens zurückgeführt werden. Die Neustämme kamen zu einem viel späteren Erwachen des deutschen Bewußtseins und damit zu einer Wiederholung und Nachgärung dessen, was einst die alten Stämme bewegt hatte, so daß die Romantik geradezu als eine germanische Renaissance und als eine Wiederbelebung des Mittelalters bei den Stämmen, die das Mittelalter nicht selbst erlebt hatten, sich darstellen soll.

Diese Auffassung beruht indessen auf einer Verkennung der alten ostdeutschen Kultur, die in dem zweiten Bande der Nadlerschen Literaturgeschichte einen sehr beschatteten Platz zugewiesen erhält. Die blühende Dichtung des deutschen Ordens darf dort nur als Literatur einer landesfürstlichen Herrenkaste, keineswegs als Literatur eines Landes oder gar eines Volkes gelten; sie wird als welfisches Pfropfreis braunschweigischer Herkunft aufgefaßt. Trotzdem muß gesagt werden, daß die Dichtung eines Nikolaus von Jeroschin und Tilo von Kulm

Digitized by Google

eigentlich bodenständiger war, als die westdeutsche Artusdichtung. Auch Herder wuchs unter den Trümmern eines alten Ordensschlosses auf, so wie Klopstock zu dem Schlosse der sächsischen Kaiser und der Knabe Schiller zu den Ruinen der staufischen Herrlichkeit aufblickte. Auch in seiner Städtekultur hatte der Osten bereits seinen Anteil am deutschen Mittelalter gehabt, und er konnte im besten Sinne seine eigene Geschichte wiederbeleben, ohne erst in der Neuzeit die Bewegung der anderen Stämme zu wiederholen. Eine aus der Tiefe des Volkes aufsteigende wesenhafte Literatur gab der Osten allerdings kaum her; um dieses Material zu finden, war man auf die Schätze des Westens und auf seinen Vorgang angewiesen, ebenso wie die Entdeckung der alten deutschen Kunst nur im Westen vor sich gehen konnte.

Wenn wir uns die Menschen des Ostens ansehen, die in ihrer Blutmischung sehr verschiedenen Preußen, Schlesier und Böhmen, so ist in keinem dieser Stämme der typisch romantische Mensch zu Hause. Keiner jener mehr oder weniger robusten Stämme gibt die konstitutionelle Grundlage für den unendlich reizbaren, in innerlichem Leben sich verzehrenden, dem äußeren Leben nicht gewachsenen, frühem Tod geweihten und dem Tod als wahrem Leben sich entgegensehnenden Schwärmer mit den großen brennenden Augen des Geistersehers, wie uns Novalis beschrieben wird. Und sind nicht aus dem Osten so unromantische Menschen der deutschen

Digitized by Google

Literatur geschenkt worden, wie Gottsched, Lessing, Nicolai? Nach Nadler stellten auch Opitz, Gottsched und Lessing gewaltsame, verfehlte Versuche dar, mit Verneinung aller geschichtlichen Voraussetzung das Leben des Ostens, seine Literatur den alten deutschen Stämmen aufzuzwingen. Wenn der Geist des Ostens schlechthin romantisch war, so mußten auch sie Romantiker sein, denen nur das historische Kostüm fehlte. Ja sogar der brave Schmidt von Werneuchen, der in Fontanes „Vor dem Sturm" so unromantisch wie möglich genannt wird, kann nun als Begründer einer neuen Heimatkunst gegen die Beschränktheit des klassischen Idealismus in Schutz genommen werden.

Würde aber das Gesetz aufgestellt: der östliche Mensch ist der romantische Mensch und der westliche Mensch kann kein voller Romantiker sein, so käme man zu dem Schluß, daß die schärfsten Gegner der Romantik, wie Kotzebue und Merkel, eigentlich Romantiker waren, ebenso wie die Führer des jungen Deutschland, Gutzkow und Laube, die ebenfalls aus dem Osten stammen. Anderseits muß man sich davon überzeugen, daß alle Schwaben, nicht nur Schubart, Schiller und Uhland, sondern auch Hölderlin, Hegel und Schelling als mehr oder weniger verkappte Klassizisten anzusehen sind und daß dort, wo diese Rechnung schlechterdings nicht aufgeht, bei Justinus Kerner, das Blut seiner Kärntener Ahnen die Ursache ist, während Mörikes romantische Züge auf den aus

Digitized by Google

Havelberg eingewanderten Urgroßvater zurückzuführen wären. Schelling wird in der Tat durch einen andern Angehörigen der Prager Schule, durch Georg Stefansky, als Vollender des deutsch-hellenischen Weltbildes zum Klassiker gestempelt oder mindestens in eine Mittelstellung zwischen Klassik und Romantik gerückt: indem Strömungen der Zeit die Kategorien des Raumes überfluten, wird seine ursprünglich klassische Anlage durch romantische Tendenzen mitgerissen. Winckelmann dagegen, der bisher als Begründer des Klassizismus galt, muß wegen seiner östlichen Herkunft als Romantiker angesehen werden, während bei Wilhelm v. Humboldt ein „durch die Natur geschaffener Fall der Ausnahme" zugestanden wird. In seinem Vortrag über Görres und Heidelberg hat Nadler den Unterschied zwischen Achim v. Arnim und Görres mit Recht hervorgehoben, aber sich nicht damit begnügt, den wesentlichen Gegensatz zwischen einer westlichen und östlichen, oder in seiner Sprache zu sprechen, altstämmischen und neustämmischen Romantik an diesem Beispiel zu veranschaulichen, sondern er hat Görres als den Vertreter der Restaurationszeit, der erst in seiner Münchener ultramontanen Wirksamkeit zur Entfaltung seines eigensten Wesens gelangte, von der Romantik völlig abgerückt.

Man wird sich mit solcher eigensinnigen Umwertung aller Werte nicht ohne weiteres abfinden können, aber es wäre schade, wenn über der Kritik

Digitized by Google

der Einseitigkeiten und engherzigen Übertreibungen das Wertvolle und Richtige verkannt würde, das dieser ganzen Auffassungsweise gleichwohl zugrunde liegt. Mit dem Vorwurf, naturwissenschaftliche Kausalbegriffe anzuwenden, ist diese Richtung nicht von vornherein erledigt, denn eine naturwissenschaftliche Seite hat auch die Literatur in ihren anthropologischen Grundlagen, und es handelt sich nur um den Grad der Bewertung dieses Faktors. Daß das Stammhafte ein ausschlaggebendes Element der Literaturentwicklung bildet, ist gar nicht zu bestreiten; nur werden die stammhaften Züge sich durchaus nicht immer auf einfache Formeln bringen lassen. In einzelnen Stämmen, die aus Rassenmischung hervorgegangen sind, stehen ganz widersprechende Typen nebeneinander. Zum Beispiel hat Erich Schmidt am Eingang seiner Lessingbiographie darauf hingewiesen, daß zweierlei Obersachsen zu unterscheiden sind: „die meist ruhig Daheimbleibenden, sanften, artigen, wortreichen, maßvollen, verträglichen, geduldigen" Ireniker, wie Leibniz, Gellert, Ludwig Richter, und die „rastlosen, heftigen, eigenrichtigen, wuchtigen, kampfbereiten", zu denen außer Lessing Pufendorf, Fichte, Moritz Haupt, Richard Wagner und Treitschke zu rechnen sind. Dieser Dualismus zwischen organisatorischer Aktivität des Besiedlers und quietistischer Passivität des Wirtsvolkes wird aber mehr oder weniger deutlich in allen Kolonisationsgebieten auch nach jahrhundertelanger Blutmischung weiterleben.

Digitized by Google

Wichtiger dürfte ein zweiter Einwand sein. Der Irrweg der Einseitigkeit scheint mir vor allem darin zu liegen, daß das Stammhafte nicht als Disposition und Material, sondern als ursprüngliche Triebkraft betrachtet und daß damit ein Element der Ruhe in ein Element der Bewegung umgesetzt wird. Das Stammhafte bedeutet ein Prinzip der Stetigkeit und des Verharrens im althergebrachten Wesen, woraus unmöglich die Entstehung einer neuen geistigen Bewegung ausschließlich erklärt werden kann. Nicht als etwas völlig Neues hätte der Geist der Romantik aus dem Blute des Ostens hervortreten können, wenn hier nicht ein romantischer Boden von jeher gewesen wäre.

In der Tat finden wir schon bei den Schlesiern des 17. Jahrhunderts in Gryphius den Dichter der Kirchhofgedanken, der den Grabesspuk von Cardenio und Celinde in schauriges Helldunkel rückte und die Geistererscheinungen seiner Tragödien aus tief bedrücktem abergläubischen Gemüt erstehen ließ. In Schlesien begegnen wir den Mystikern Czepko, Knorr v. Rosenrot, Scheffler, Quirin Kulmann, in der Lausitz Jakob Böhme und Abraham von Frankenberg und dem Grafen Zinzendorf. Ein romantisch sentimentaler Todeskult findet seine Pflege in der Gesellschaft der Königsberger Kürbishütte bei Simon Dach und Heinrich Albert.

Aber es darf nicht verkannt werden, daß gleichartige, wenn auch etwas anders gefärbte Erscheinungen nicht nur gleichzeitig, sondern wesentlich

Digitized by Google

früher im Westen zur Geltung kamen; daß der Pietismus, der die Gemeinschaftsbildung und den religiösen Subjektivismus des persönlichen Gotteserlebnisses brachte, am Oberrhein seinen Ausgang nahm und wieder anknüpfte an die Mystik, die gleichfalls am Oberrhein ihren Sitz und am Niederrhein ihre Ausbreitung gefunden hatte, daß Jakob Böhme im 17. Jahrhundert besondere Aufnahme in Holland fand, das gleichzeitig durch Poiret, Jurieu und Saurin die Brücke für den Übergang der spanisch-französischen sentimentalen Mystik nach Deutschland wurde, und daß im 18. Jahrhundert am Niederrhein in Hemsterhuis der erste ausgesprochen romantische Philosoph erstand. Warum sollten nicht die alten Stämme das, was sie von alters her bewegte, wiederholen, da Blutmischung und Stammeserbteil sich nicht verlieren?

Von Osten her kamen dann Hamann und Herder als die Führer des Befreiungskampfes gegen den Formalismus und Dogmatismus der französischen Aufklärung und ihres Regelsystems. Aber dieses Problem der Literaturgeographie ist tatsächlich am besten geographisch zu lösen, denn die östlichen Gebiete lagen von der Herrschaft romanischer Regeln und Formgesetze am weitesten entfernt.

Die sogenannte östliche Bewegung, die von Hamann und Herder entfesselt wurde, ist ihrem Verlauf nach gar nicht so zu nennen. Der Magus des Nordens erlebte seine Erweckung in England. Herder ist auf der Fahrt nach Frankreich, wo er seines

Digitized by Google

Gegensatzes zum französischen Aufklärungsgeiste sich erst voll bewußt wird, drauf und dran, in Kopenhagen auszusteigen, um mit Gerstenberg und Klopstock eine nordische Bewegung einzuleiten. Und diese Bewegung kam auch tatsächlich zustande. Als unsere „nordischeste geistige Bewegung" hat kürzlich Ernst Bertram, im Gegensatz zu Nadler, die deutsche Romantik charakterisiert.

Die ganze Sturm- und Drang-Bewegung aber gewann schließlich in Straßburg ihren Ausgangspunkt und führte zu einem Aufmarsch längs der Rheinlinie mit Düsseldorf und Pempelfort als nördlichem Hauptquartier, wo Jacobi, die Fürstin Gallitzin, Hemsterhuis und Hamann sich zusammenfanden, mit Vorposten in Darmstadt, Frankfurt, Bückeburg und Osnabrück, und mit südlichen Stützpunkten in der Schweiz. Überall erwacht Sinn für Volkstum, Geschichte, Urkräfte der Vorzeit, Gefühlserlebnis und mystische Religiosität. Das alles kann man wohl als eine Vorromantik bezeichnen, die von Westen aus vordringt. Gab es eine deutsche Renaissance als Wiederholung der mittelalterlichen Bewegung, so blieb sie der alten Richtung, die von Westen nach Osten ging, treu.

Nach dem Sprachgebrauch anderer Völker wäre diese Bewegung schon Romantik zu nennen. Die Franzosen bezeichnen mit diesem Worte bereits den ersten Gegenstoß gegen das Dekorum ihres Klassizismus, also das, was wir Sturm und Drang und Geniezeit nennen, und für die Engländer ist das er-

Digitized by Google

wachende Naturgefühl der Empfindsamkeitsperiode, das in Dorfkirchhöfen, Heidelandschaften, Felsenhöhlen und mondbeglänzten Ruinen schwelgte, bereits romantisch. Ein amerikanischer Romanist Irving Babbitt läßt in seinem Buch „Rousseau and Romanticism" den Weg der Romantik von Rousseau bis zu Bergson führen, als eine theoretische und praktische Entfesselung der Einbildungskraft. Der Franzose Seillière hat ein Buch über Frau v. Stein und ihren antiromantischen Einfluß auf Goethe geschrieben und damit die französische Terminologie auch auf die deutsche Literatur angewandt. Der Italiener Farinelli beginnt seine Vorlesungen über deutsche Romantik mit den Stürmern und Drängern als Vorläufern der Bewegung. Der englische Literaturhistoriker J. G. Robertson läßt die romantische Theorie bereits bei den Italienern Calepio und Vico einsetzen und von dort aus zu den Zürichern Bodmer und Breitinger gelangen.

Die erste romantische Regung wäre demnach die Rechtfertigung des Wunderbaren und die Verteidigung der Phantasie gegen die Starrheit der vernunftgemäßen Naturnachahmungslehre. Romantisch wäre bereits die erste Betonung künstlerischer Schöpferfreiheit gegenüber der Gebundenheit an ein rationales Regelsystem, die erste Ahnung und der Vorläufer jenes Geniebegriffes, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus England uns zugetragen wurde.

Der neue Geist findet seinen charakteristischsten

Digitized by Google

Ausdruck in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Entgegen dem französischen Rationalismus eines Batteux, der in der Naturnachahmung das einheitliche Grundprinzip aller Künste erkennen wollte, ist bei James Harris und Daniel Webb der Musik eine eigene Stellung im System der Künste zuerteilt, indem sie als Ausdruckskunst vom Gesetz der Naturnachahmung erlöst wird. Als ihr Ursprung und ihre Wirkung wird nunmehr Seelenstimmung und Gefühlserregung erkannt, als ihr Reich die unsichtbare Welt, als ihr Element die Bewegung eines unendlichen Rhythmus, als ihr Kunstprinzip das freie Schöpfertum ohne Bindung an das Vorbild der Natur, und ihre Entstehung wird zusammen mit Tanz und Dichtung auf die Ursprache der Menschheit zurückgeführt. Durch die Ahnung gefühlsmäßiger Urtriebe, durch die Befreiung von jeder Zweckmäßigkeit und durch die Betonung des irrationalen Zuges im künstlerischen Schaffen wird nun auch die Auffassung der Dichtung mitgerissen, und ihre Zwischenstellung zwischen Malerei und Musik erfährt eine Frontveränderung. Stand für Lessing noch die Grenzbestimmung zwischen Malerei und Dichtung auf dem gemeinsamen Boden der bewußten Naturnachahmung im Vordergrunde, so fordert Herder bereits im Erscheinungsjahr des „Laokoon" als Gegenstück einen „Plato über die Grenzen der Musik und Poesie", so wie Grillparzer später demselben Thema den Titel „Rossini" geben wollte. Die innere Form der platonischen Idee wird

Digitized by Google

gegen die empirische Norm der Aristoteliker ausgespielt. Hatte Geßner in seinen Briefen über Landschaftsmalerei die Malerei als Schwester der Posie bezeichnet, so ist für Tieck und Wackenroder die Malerei mit der Musik verschwistert, und der Sinn der Tonkunst ist es, die Sprache der Worte, die das Grab der inneren Herzenswut darstellen, zu zersprengen in überwältigendem Gefühlsausdruck. Läßt Goethe noch in der pädagogischen Provinz der Wanderjahre den redenden Künstler zu den Malern treten, so hat Heinrich v. Kleist schon lange vorher in Goethe einen Dichter gesehen, der seine ganze Kunst auf Farben beziehe, während er selbst die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst dem Generalbaß abgewinnen wollte. Die Meinung über Goethe war nun zwar insofern nicht ganz richtig, als sich dessen Verhältnis zur bildenden Kunst viel mehr auf plastische Formen wie auf Farben bezog. Den vollen Sinn für die Farbe hat nach Heinse auch erst die Romantik wieder gefunden, und zwar in der Dichtung verhältnismäßig stärker als in der Malerei. Vor allem aber ist in der Zeit der Romantik das Übergewicht der Musik zum entscheidenden Ausschlag gekommen. Tiecks Malerroman wollte Goethe Franz Sternbalds musikalische Wanderungen nennen, und Jean Pauls Romane wurden von der Kritik als Geisteskonzerte gepriesen, während man vorher rührende Romane als Seelengemälde, Denkmäler oder Lebensbilder, und realistische Dramen als Familiengemälde zu charakterisieren liebte.

Digitized by Google

Die Praxis aber war tatsächlich der Theorie bereits vorangegangen, und Klopstock war schon in seinen frühen Oden wie in den ersten Gesängen des Messias der musikalische Dichter gewesen, als den ihn nachmals Schiller kennzeichnete, weil seine Poesie mehr auf Hervorbringung eines Gemütszustandes als auf Nachahmung bestimmter Gegenstände gerichtet sei und weil er alles, was er bearbeite, ins Unendliche, in die Sphäre des Ideenreiches hinüberführe. Diese Öffnung der Gefühlswelt in der Klopstockschen Dichtung war bereits durch die dem Rationalismus entgegengesetzte religiöse Haltung des Pietismus vorbereitet, und die Mittel des Stiles und der Technik stehen in Zusammenhang mit dem gewaltigen Aufschwung der geistlichen Musik, der innerhalb der Barockzeit erfolgt war.

Wo liegt überhaupt Anfang und Ende dieser von innen nach außen durchbrechenden musikalischen Gefühlsrichtung, die dem Unendlichen zustrebt und plastischer Gestaltung entsagt? Ihr Abschluß scheint auch mit der Romantik nicht erreicht. Als Nachzügler, ja als extreme Übersteigerung des Prinzips erscheint der moderne Expressionismus, der für Dichtung wie für Malerei musikalische Dynamik in Anspruch nimmt oder nahm, wie man sagen muß, wenn man seine Geltung bereits als episodisch ansieht. Daß er die chaotische Vorbereitung eines neuen klassischen Stiles bilde, konnte höchstens für die bildende Kunst gelten, hat sich aber auch da noch nicht bewahrheitet.

Digitized by Google

So wenig nun Klopstock von den Romantikern zu den ihren gezählt wurde, so wenig können wir den Expressionismus als romantisch bezeichnen. Es muß, um Zusammenhang und Verwandtschaft festzuhalten, ein umfassenderer Begriff gesucht werden, der Mystik, Barockkunst, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Romantik, Expressionismus auf einen gemeinsamen Nenner bringt. Mag man die verschiedenen Spielarten auch als Arationalismus, Irrationalismus, Transrationalismus oder Überrationalismus auseinanderhalten, so bleibt doch im Übergewicht des Gefühls über den Verstand, der leidenschaftlichen Unruhe über die geordnete Harmonie, der Phantasie über die Logik ein Gegensatz gegen jede verstandesmäßige Regelung künstlerischen Schaffens und gegen alle rein rationale Weltanschauung sämtlichen eben genannten Bewegungen gemeinsam.

Alle diese antirationalen Strömungen aber sind gemeineuropäisch und beherrschen die in Kulturgemeinschaft lebenden Völker innerhalb gleicher Zeiträume, wenn auch mit wechselndem Vorsprung und Übergewicht. Sie können von einem Volke zum andern übergehen, nur weil jedes Volk in einer bestimmten Zeitlage zur Aufnahme dieses Geistes empfänglich ist. So wenig die Kräfte der Sonne oder des Windes für eine Gegend eingefangen werden können, obwohl es besonders sonnige und besonders windige Plätze gibt, so wenig ist eine geistige Bewegung in Stamm oder Landschaft zu lokalisieren.

Digitized by Google

III

WIR stehen mit dieser Betrachtung bereits mitten in jener zweiten Richtung der neueren Literaturwissenschaft, die wir oben als die ideengeschichtliche bezeichnet haben. Wenn *Rudolf Unger* seinem Buch über Hamann und die Aufklärung den Untertitel „Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes" gibt, wenn H. A. *Korff* in seinem „Geist der Goethezeit", ebenso wie es schon Wilhelm Scherer wollte, Sturm und Drang, Klassik, Romantik als drei Phasen einer durchlaufenden Entwicklung auffaßt, die zum Sieg des Irrationalismus als neuen Lebensgefühles und neuer Lebenswertung führt, so ist der stammhaften Wurzel, die Nadler annehmen wollte, hier die geistige Wurzel einer die ganze Zeit beherrschenden Ideenrichtung gegenübergestellt, die wohl in jedem Lande eine andere national bedingte Färbung annehmen kann, aber im übrigen gemeineuropäisch ist und nicht in stammhaften Sonderbedingungen ihren Ursprung hat. Man könnte dem Bilde der Wurzel auch das der Blätter entgegensetzen, die gleichfalls nahrungaufnehmende Organe des Baumes sind. Ihre Existenz ist indessen nicht stetig, wie die der Wurzel; sie sind dem Wandel der Jahreszeit, der

Digitized by Google

Sonne, dem Wind und dem Regen unmittelbarer ausgesetzt, und diese äußeren Einwirkungen bestimmen ihre Lebensdauer, ihr Knospen, ihre Entfaltung und ihr Vergehen.

Wie der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten zieht sich durch die deutsche Geistesgeschichte eine periodische Ablösung von frühlingsmäßiger Lebenslust und herbstlicher Wehmut, von Tagesglanz und Abenddämmerung, von Dur und Moll, von harter Willensstärke und weicher Hingegebenheit, von hellem Gegenwartsblick und tiefer Versunkenheit in die Nachtseiten der Natur, von sinnenfroher Daseinsfreude und mystischer Todessehnsucht, von sicherem Wirklichkeitsgefühl im Endlichen und ewig unbefriedigtem Verlangen nach der hinter den Erscheinungen liegenden Unendlichkeit. Seitdem um das Jahr 1000 mit der Reform des klösterlichen Lebens das Thema Memento mori zum Leitmotiv der Dichtung wurde, steigen beinahe von Jahrhundert zu Jahrhundert Massenbewegungen spiritualistischer Richtung an die Oberfläche, die teils in aufpeitschendem Fanatismus das äußere Leben der Zeit beunruhigten, wie die Kreuzzugsprediger, die Geißler, die Wiedertäufer und Bilderstürmer, teils in quietistischer Abwendung von aller Lebensunruhe sich der visionären Versenkung und inneren Erleuchtung hingaben, wie die Mystiker nach dem Bankerott der Kreuzzüge, wie die Theosophen und Pietisten während und nach dem Dreißigjährigem Kriege, wie die Stillen im Lande

Digitized by Google

während der Aufklärungszeit. Je mehr sich diese Bewegungen vom äußeren Sturm des Lebens abkehrten, desto stärkere innere Erregung war ihnen zu eigen, und je stiller sie verliefen, desto tiefer ging ihre Wirkung auf die deutsche Dichtung.

Der kulturpolitische Geschichtsphilosoph *Leopold Ziegler* hat die Züge des deutschen Charakters und die ideellen Grundlagen für das „heilige Reich der Deutschen" in der Geschichte unseres Volkes aufgesucht. Zurückgreifend bis auf die nordische Mythologie erblickt er in der Dämonie des Werdens und Wanderns und in dem tiefen Durchtränktsein von der Unberechenbarkeit, Undurchdringlichkeit, Unergründlichkeit des Geschehens die eigentlichen Wurzeln des deutschen Wesens. Ein Überschuß an Gefühl und Gemüt durchbricht alle maßvolle Beschränkung. So oft auch die Sehnsucht nach Harmonie in fremder Regelform Seßhaftigkeit des Geistes und der Seele sucht, so oft wird die gefundene Form, noch ehe sie zu erstarren beginnt, durch die Unrast jener ewigen Dämonie aufs neue zerstückelt. Alles ruhige Gleichmaß, wie es Renaissance, Humanismus und Klassik mit sich brachten, ist dem Süden oder Westen entlehnt. Für den Romanen, der erfolglosen Wetteifer mit dem ihm eingeborenen Formalismus zu beobachten Gelegenheit hat, gilt deshalb der deutsche Geist oftmals schlechthin als formlos. Aber sowohl Leopold Ziegler als Richard Müller-Freienfels haben in ihren dem „deutschen Menschen" gewidmeten Büchern

Digitized by Google

darauf hingewiesen, wie wenig solche Legende standhalten kann gegenüber der Formsicherheit der deutschen Musik auf ihrem Wege von Bach über Händel, Gluck, Haydn, Mozart bis zu Brahms und Reger. Und Georg Simmel hat in seinem „Rembrandt" Ähnliches für die Bildkunst aufgezeigt, indem er in der Nachtwache „jenes alte germanische Drängen zu einer Einheit, die nicht geschlossen formmäßig, nicht für sich darstellbar, sondern nur an ihren Trägern zu realisieren ist", verwirklicht fand.

Es gibt eine deutsche Form, die unmittelbarer Ausdruck des deutschen Geistes ist; ihr Charakter ist nicht beherrschte Ruhe, sondern fließende Bewegung. Und wie sehr die innerhalb solcher offeneren und freieren Form entwickelte rhythmische Mannigfaltigkeit und musikalische Ausdrucksfähigkeit der deutschen Dichtersprache auch den Romanen anziehen kann, beweist für unsere Zeit das Beispiel des Italieners Silvio di Casanova, der zwei Gedichtsammlungen (Lieder der Liebe und Einsamkeit – Wald und Element) nicht in seinen Mutterlauten, sondern in deutscher Sprache verfaßte und erscheinen ließ. In der Sprache der deutschen Romantik, in der irrationale Zwischentöne schwingen, die der eigenen Sprache versagt sind. Umgekehrt muß die gegenwärtige Wendung Rainer Maria Rilkes, der zu französischen Gedichten überging, was selbst Heine während seines langen Pariser Aufenthaltes nicht fertig brachte, in einer tieferen

Digitized by Google

Wahlverwandtschaft mit französischem Formsinn begründet sein.

Die Polarität von Rationalismus und Irrationalismus, aus der sich eine ganze geistesgeschichtliche Entwicklung konstruieren läßt, mag im deutschen Geistesleben ganz besonders dominieren und ist vielleicht in keiner andern Kultur zu solchem Gleichgewicht der Erkenntniskräfte, ja sogar periodischem Übergewicht des Irrationalen, und zu einer dadurch bedingten Regelmäßigkeit im Auf und Nieder der Wage ausgeprägt. Vorhanden ist dieser Gegensatz aber in der ganzen Menschheit, und in der europäischen Kultur herrscht er nicht erst seit der Einführung des Christentums, das ihn durch seine Jenseitsrichtung steigerte; im Germanentum nicht erst durch die Berührung mit dem Altertum und durch die Renaissance, die eine natürliche Diesseitsrichtung wiederum verstärkte. Wie stark der Gegensatz bereits im antiken Denken zur Erscheinung kam, ist allein durch Nennung der Namen Parmenides und Heraklit hinreichend belegt, wie durch die Unterscheidung des Pythagoras zwischen einem πέρας und ἄπειρον. Nietzsche hat dann durch verstärkten Hinweis auf die dionysischen Elemente des griechischen Denkens und Gestaltens den Griechen geradezu romantisiert, während man vorher lange Zeit in ihm nur den Apolliniker, den Menschen des klaren Schauens, des besonnenen Maßes, der Winckelmannschen edeln Einfalt hatte erblicken wollen. So war noch Heinrich Heines Scheidung

Digitized by Google

zwischen Hellenen und Nazarenern, durch die er unmittelbar zur Erfassung des Romantischen als des Gegenpols zum Hellenischen gelangen wollte, einseitig auf ein saintsimonistisch gefärbtes Griechentum diesseitsfroher Sinnlichkeit eingestellt. Diese Festlegung, die in der griechischen Architektur und Plastik ihre Grundlage findet, hat sich weiter fortgepflanzt in der von Worringer und Scheffler durchgeführten kunsthistorischen Scheidung zwischen dem griechischen und dem gotischen Menschen, zwischen einer Kunst der Einfühlung und einer Kunst der Abstraktion, und variiert lebt dieser Dualismus noch weiter in Spenglers Gegenüberstellung eines griechischen und eines faustischen Menschen.

Wurde diese Gegensätzlichkeit menschlicher Anlage in der Kulturphilosophie zu entwicklungsgeschichtlicher Anwendung gebracht, so ist sie durch die moderne Typenpsychologie von geschichtlicher und ethnographischer Beziehung losgelöst und zu allgemeiner Gültigkeit erhoben worden. Der Franzose Ribot unterscheidet zwischen einer bildend-gegenständlichen und einer schweifenden Einbildungskraft, wovon die erste plastisch-klassischen, die zweite musikalisch-romantischen Formen zustrebt. Müller-Freienfels stellt als Typen des Intellektlebens den Statiker und den Dynamiker einander gegenüber und läßt ihren Gegensatz nicht nur in der ästhetischen Wahrnehmung zum Ausdruck kommen, sondern letzten Endes auch im

Digitized by Google

philosophischen Weltbild, indem der Statiker zur Vereinheitlichung, scharfen Grenzsetzung und Rationalisierung der Welt neigt, während der Dynamiker gern pluralistisch denkt und, weil er die Übergänge zwischen den Einzeltatsachen sieht, dem Irrationalismus sich zuwendet. Während Eduard Spranger in seinen „Lebensformen" für den ästhetischen Menschen die Antithese eines objektiv aufnehmenden Impressionisten und eines subjektiv färbenden Expressionisten gelten läßt, aber zwischen beide den Menschen von innerer Form stellt, der im Ausgleich von Eindruck und eigener Gefühlswelt zur wahrhaft plastischen Natur des klassischen Menschen sich bildet, begnügt sich der Züricher Psychiater und Psychoanalytiker C. G. Jung in seiner Typenlehre mit dem alten Dualismus einer von innen nach außen und einer von außen nach innen gehenden Richtung. Er bildet Schillers Gegensatz von naiv und sentimentalisch, der noch durch eine einseitig aufgefaßte Naturhaftigkeit des griechischen Menschen bestimmt war, weiter zu den Kategorien eines intraversiven und extraversiven Typus, mit denen nun ohne allzu große Gewaltsamkeit fast alle der oben genannten Begriffspaare zur Deckung zu bringen sind, denn im Grunde ist es nichts anderes als die primitivere Scheidung von Objektiv und Subjektiv, die hier wiederkehrt. In der Tat schließen sich die grundsätzlichen Paarungen zu zwei Reihen zusammen, deren eine von der Außenwelt, deren andere vom Ich ihr Maß

Digitized by Google

nimmt. Alle diese Polaritäten gleichen den naturgegebenen Wechselverhältnissen des Blutkreislaufs und der Atembewegung, die Goethe als Urphänome einer ewigen Ablösung von Ausdehnung ins Grenzenlose und Zurückgehen ins Bestimmte und damit als Sinnbilder alles kosmischen Geschehens zu betrachten liebte. Eine seiner Maximen findet die große Schwierigkeit psychologischer Reflexion darin, daß man immer Inneres und Äußeres parallel oder verflochten betrachten müsse: „Es ist immer Systole und Diastole, Einatmen und Ausatmen des lebendigen Wesens; kann man es auch nicht aussprechen, so beobachte man es genau und merke darauf."

Ein gleiches Symbol ist der Antagonismus von Licht und Finsternis, auf den Goethe seine Farbenlehre gründet als auf eine ewige Formel des Lebens. „Wie dem Auge das Dunkle geboten wird, so fordert es das Helle; es fordert Dunkel, wenn man ihm Hell entgegenbringt." In unendlichem Rhythmus strömt eine hin und her wogende Bewegung und Gegenbewegung zwischen diesen Polen. Aus dem Dunkel führt der Weg zum Licht, um das Licht ins Dunkle zurückzubringen; aus dem Licht führt der Weg ins Dunkle, um im Dunkel das Licht zu erleben. Entgegen seinem mehrfachen Ausspruch, daß man im Alter Mystiker werde, hat sich der alte Goethe noch zu einem Geschlecht bekannt, das aus dem Dunkeln ins Helle strebt (1826 in der Besprechung von Schlossers Universalhistorischer

Digitized by Google

Übersicht der Geschichte der alten Welt und ihrer Kultur); sein „Vermächtnis altpersischen Glaubens" ist ein ganz persönliches Bekenntnis der Feuer- und Licht-Religion, und die Erfindung des Ausspruches „Mehr Licht!" zeigt, daß man ihn noch mit seinem letzten Worte der Aufklärung verschreiben wollte, deren Sinnbild das aus Wolkendunkel hervorbrechende Sonnenlicht war, das alle Erscheinungswelt klar hervortreten läßt.

Anders die Romantiker! In Tiecks „Schildbürgern" werden die guten Leute verspottet, die Licht und Aufklärung ballenweise in finstere Gegenden schicken wollen, so wie die Schildbürger das Licht mit Sack und Schaufel in ihr Rathaus hineinzubringen unternahmen. In den „Hymnen" des Novalis erscheint das Licht, das die Liebe scheucht und dem Irdischen Gewalt gibt, arm und kindisch gegenüber der ewigen Herrlichkeit der an Raum und Zeit nicht gebundenen hohen Verkünderin heiliger Welten, der Nacht. Wie sehr das mit Herders Sehnsucht nach Nacht und Tod übereinstimmt, hat Unger in einer tiefeindringenden Studie nachgewiesen. Ein halbes Jahrhundert vor Hardenberg hat Edward Young, der Dichter der Empfindsamkeit und Vorläufer der Geniebewegung, indem er die strahlenlose Majestät der Göttin Nacht besang und den Tod als Fürsten des Friedens und als Eingang zum wahren Leben begrüßte, bestimmend auf die religiösen Dichtungen Klopstocks und seiner Freunde

Digitized by Google

eingewirkt. Welche Rolle das poetische Motiv der Nacht als erhabener Künderin des Jenseits und der Unsterblichkeit schon in der früheren deutschen Geistesgeschichte, namentlich in der Barockzeit und in der Mystik des ausgehenden Mittelalters spielte, das ist noch in keiner umfassenden Untersuchung behandelt worden. Wenn für Jakob Böhme Gott das ewige Contrarium zwischen Finsternis und Licht darstellt, so erscheint zwar die Morgenröte als Sinnbild der Wiedergeburt und Erleuchtung, aber die Nacht öffnet die inneren Augen des Gemütes, und der Tagesglanz ist trotz aller Lichtsymbolik eine Täuschung! „Die Welt meinet, sie stehe jetzt im Flor, weil sie das helle Licht über sich schweben hat, aber das Gesetz zeigt mir, daß sie mitten in der Hölle stehe." Johannes Tauler spricht sogar von der göttlichen Finsternis, die von unaussprechlicher Klarheit finster ist, aber auch Mechthilds fließendes Licht der Gottheit bedarf des dunkeln Hintergrundes, wie denn die Nacht Voraussetzung aller Gesichte und mystischen Erleuchtungen ist.

Das läßt sich bis zum Pseudo-Dionysius Areopagita, für den das göttliche Dunkel ein unzugängliches Licht ist, und über ihn hinaus noch weiter zurückverfolgen. Alle Mystik stellt ein Streben aus dem Hellen ins Dunkle dar, eine Abschließung gegenüber dem allzu grellen Tageslicht des rechnenden Verstandes, eine metaphysische Sehnsucht, über die täuschenden Zufälligkeiten der begrenzten, end-

Digitized by Google

lichen Erscheinungswelt hinwegzukommen und durchzudringen zu dem Ewigen und Unbedingten, eine Gewißheit, in innerem Schauen die Beschränkungen der sinnlichen Wahrnehmung zu überwinden und im Reiche der Nacht und des leiblichen Todes das wahre Leben in seiner ganzen Unendlichkeit zu finden. Die Romantiker haben diese Richtung eingeschlagen. Nach innen führt der geheimnisvolle Weg des Novalis. In den Nachtseiten der Natur, in den magnetischen Kräften, in dem unbewußten und unterbewußten Seelenleben finden die Ritter, Baader, Schubert und Kerner Quellen der Offenbarung. Dieser Weg scheint vorwärts zu führen zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen eines neuen Weltbildes, wie es die Schellingsche Naturphilosophie versprach. Zugleich aber wendet sich die Romantik rückwärts und läßt sich befruchten von alten Lehren okkulter Weisheit. Indem sie in immer weitere Vergangenheit greifend nach und nach bei allen irrationalen Vorläufern Stütze findet und von Hemsterhuis und Herder zu St. Martin und Lavater, zu den Pietisten, zu Jakob Böhme, zu den Mystikern des Mittelalters, zu den orphischen Lehren des Altertums und zu den orientalischen Systemen der Perser und Inder gelangt, rollt sie die ganze irrationale Reihe des europäischen Geisteslebens in rückläufiger Bewegung bis zu ihren asiatischen Ursprüngen auf.

Dies wahlverwandte Hingezogensein kann man aber auch als eine Bewegung in umgekehrter Rich-

Digitized by Google

tung, als den fortwirkenden Ideenzusammenhang einer vorwärtsschreitenden Entwicklung auffassen, die mit dem Namen Neuplatonismus bezeichnet ist. Die Vorstellung einer Polarität zwischen Gut und Böse, zwischen Geist und Materie, die im Bild der Emanation des Lichtes und seines Vordringens in die Finsternis gesehen wird, ist iranischen Ursprunges. Nach Vorbereitung durch den alexandrinischen Synkretismus orientalischer und hellenistischer Systeme ist mit Plotins Lehre ein Element östlichen Geistes in die Philosophie des Abendlandes hinübergetragen und dem Mittelalter durch den falschen Dionysius Areopagita und Scotus Eriugena, der Renaissance durch Marsilio Ficino und Pico della Mirandola vermittelt worden. Plotin stand auf der Grenze zwischen Heidentum und Christentum: man hat ihn als Vollender des antiken Rationalismus bezeichnet und kann ihn ebensogut den Vorläufer christlicher Mystik nennen; wurzelnd im lebenbejahenden Schönheitskult des Altertums und abhold aller weltverachtenden Askese richtet seine Unendlichkeitssehnsucht den Blick nach dem Urgrund aller Dinge und strebt zum Einswerden mit Gott, der in der Seele seinen Mittelpunkt hat. Mystik und Humanismus sind daher Plotin in gleicher Weise verpflichtet. Das ekstatische Erlebnis seines Gottsuchertums klingt im Mittelalter nach, ist doch Meister Eckehart ein ins Christliche übertragener Plotin genannt worden. Dieselbe Innerlichkeit wiederholt sich bei Jakob Böhme, und sie kommt Novalis zu Be-

Digitized by Google

wußtsein, als er in der Ekstase ein inneres Lichtphänomen der intellektualen Anschauung erblickt und die Ähnlichkeit der Fichteschen Weltkonstruktion mit der Plotins erkennen will. Eine zweite Linie aber geht von dem plotinisch ausdeutenden Platonismus der florentinischen Renaissance-Akademiker aus und befruchtet mit der moralisch-ästhetischen Identitätslehre Shaftesburys und mit seinem Begriff der inneren Form die deutsche Ästhetik der vorklassischen und klassischen Zeit. Die spiritualistische und sensualistische Richtung endlich kommen zum Ausgleich in den harmonischen Denkprinzipien der Nikolaus von Cues und Leibniz, und die triadische Entwicklung, die auf Plotins Schüler Proklos zurückzuführen ist, beherrscht die Weiterbildung der Kantischen Philosophie bei Schiller, Fichte, Hölderlin, Schelling und Hegel.

Sturm und Drang, Klassik, Romantik sind also mittelbar und unmittelbar aus der gleichen Quelle gespeist worden, und sie scheinen nicht in Gegensatz sondern geradezu in Wechselwirkung zu stehen, ist doch Goethe, der in jungen Jahren bereits Plotin in sich aufgenommen hatte, im Alter durch einen Romantiker, durch Friedrich Creuzer, aufs neue an ihn herangeführt worden. Nadler scheint daher berechtigt, gegen eine ausschließlich ideengeschichtliche Ableitung der Romantik den nicht unbegründeten Einwand zu erheben: „Diese Namen und diese Entwicklungen bezeichnen den gemeinsamen deutschen Gedankenbesitz, der sowohl die theoretischen

Digitized by Google

Grundlagen des Klassizismus bei den Altstämmen als auch die theoretischen Grundlagen der Romantik in den Neustämmen bildete. Es ist daher unmöglich, nach gemeinsamen Grundgedanken der Träger romantischer Kultur zu suchen und daraus das Wesen der Romantik abzuleiten und gegen den Klassizismus abzugrenzen. Denn dieselben Gedanken sind der Mystik, der Renaissance, dem Pietismus, sind dem Klassizismus und im wesentlichen sogar der Aufklärung eigen. Es ist daher ebenso gleichgültig, selbst den Nachweis vorausgesetzt, ob der Vermittler neuplatonischer Gedanken Shaftesbury oder Hemsterhuis hieß, denn der Deutsche hatte ja bereits fast ein Jahrtausend in der Gedankenwelt Platos und Plotins gelebt, mittelbar durch Christentum, Mystik, Renaissance, Pietismus, durch Kabbala und Naturphilosophie, ja selbst unmittelbar waren Plato und Plotin den Deutschen immer wieder ein Eignes geworden. Begriff, Wesen und Umfang der romantischen Kultur kann nur entwicklungsgeschichtlich und ethnographisch gewonnen und gegen den Klassizismus abgegrenzt werden."

Dem läßt sich nun wieder vom Standpunkt historischer Betrachtung aus mancherlei entgegenhalten: nämlich daß der deutsche Gedankenbesitz keineswegs in allen Zeitabschnitten der gleiche ist, daß die Elemente des Neuplatonismus vielmehr innerhalb jeder der genannten Perioden mit verschiedener Gewichtsverteilung betont werden, daß also gerade die wechselnde Färbung derselben Ge-

Digitized by Google

danken ein besonders günstiges und sicheres Unterscheidungsmerkmal verschiedener geistiger Einstellung bilden kann und daß diese Färbung keineswegs nur landschaftlich, sondern auch zeitlich bedingt ist. Nadler selbst stellt ja an dieser Stelle das Entwicklungsgeschichtliche neben das Ethnographische, und er wird zugeben müssen, daß Klassik und Romantik sich mehr als Folge, denn als Gegensatz darstellen und daß alle neuplatonischen Elemente, die die Klassik in sich aufgenommen hatte, von der Romantik nicht aufgegeben, sondern durch neue Anlehnung in der Richtung des Neuplatonismus gesteigert werden. Das ekstatische Moment z. B. ist der Klassik fremd, und in diesem Sinne ist es nicht gleichgültig, ob Shaftesbury oder Hemsterhuis als Vermittler anzusprechen sind; auch ihr Verhältnis ist das einer Folge: die Aufnahme des Hemsterhuis war erst auf dem durch Shaftesbury bereiteten Boden möglich.

Gleich wichtig wie die Abgrenzung der Romantik gegen die Klassik ist das beiderseitige Verhältnis zum Sturm und Drang. Den tiefgreifenden Unterschied der Klassik vom Sturm und Drang findet *H. A. Korff* im Formbegriff, der für den Sturm und Drang nur die negative Bedeutung einer Unwahrheit, einer Antithese zur unbeschränkten Fülle und Bewegtheit des Lebens besitzt, für die Klassik dagegen die positive Bedeutung einer Erfassung des Wesenhaften im Leben als des Typischen, Gesetzmäßigen und Symbolisch-Repräsentativen. Sturm

Digitized by Google

und Drang wie Klassik sind vom gleichen Weltgefühl beherrscht und sehen in der Unendlichkeit des Lebens den Gegenstand der Kunst; beide sind (was als plotinisches Erbteil betrachtet werden kann) von der Unzulänglichkeit der Form gegenüber dem Gehalt durchdrungen; nur wird das im einen Fall als Unzulänglichkeit jeder Form überhaupt gegenüber dem fließenden Leben empfunden, im andern Fall „als Unzulänglichkeit der empirischen Form gegenüber der idealen Form, der das Leben entgegendrängt". Hat der Sturm und Drang deshalb die Tendenz, alle Form zu sprengen, um der inneren Fülle Raum zu schaffen, so sucht die Klassik dem Leben selbst seine Tendenz zur Form abzugewinnen und der Freiheit des Lebens ein Gesetz, dem Gesetz des Lebens eine freie Gestalt zu geben. Die Form des Seins wird gesucht als Erlösung von der Unendlichkeit des Werdens.

In der Auflösung der Form scheint nun das Gemeinsame des Sturmes und Dranges mit der Romantik zu liegen. Was sie trennt und was sie bindet, hat *Oskar Walzel,* der vor allen andern sich um die synthetische Erfassung der ganzen Romantik als einer geistigen Einheit bemüht hat, auf klare Formeln gebracht. Vor ihm hatte bereits *Ricarda Huch* in dem Kapitel „Apollo und Dionysos" ihres Romantikbuches mit vielerlei Zeugnissen belegt, wie entgegen dem instinktmäßig triebhaften Naturalismus und Emotionalismus der Geniezeit, die in erfühltem Zwiespalt zwischen Kopf und Herz das

Digitized by Google

Denken als Beeinträchtigung des Fühlens ansah, die Romantik von einem ungeheuren Drang des Lernens und Wissens, des Bewußtwerdens und der Bildung besessen war, und daß ihr Ideal eine Vereinigung von Fühlen und Wissen, ihr Ziel ein Bewußtwerden des Unbewußten bedeutete. Walzel faßt das noch schärfer: „Sie begnügten sich nicht mit dem Gefühle, sondern unterwarfen es der Analyse. Dem Instinkt gingen sie denkend nach. Im Gegensatz zu ihnen wagten die Stürmer und Dränger nicht, dem Gefühl einen Namen zu geben, überzeugt, daß Name Schall und Rauch ist, umnebelnd Himmelsglut. Mit Rousseau fürchteten sie ihr Gefühl zu zerstören, wenn sie es begrifflich zu erfassen suchten. Der Romantiker kennt gleiche Furcht nicht, freilich untergräbt die stete Analyse und Selbstanalyse sein Temperament. Der Stürmer und Dränger ist und bleibt ein junger, von *einem* starken Gefühle getragener, kraftvoller, gewaltiger „Kerl", der sich wohl ahnungsvoll diesem Gefühle hingeben kann, seine eigenen Träume indes nicht deuten will. . . . Der Romantiker dagegen will immer deuten; er hat immer ein Geheimnis zu enthüllen. Seine Gefühle werden durch solche Enthüllung gedämpft und abgeschwächt, aber er selbst wird seelisch verfeinert".

Diesen Unterscheidungen stehen als verbindend gegenüber alle die platonisch-neuplatonischen Elemente des Irrationalismus, der Drang zur Einheit und Totalität, der Gedanke des Organismus, die

Digitized by Google

Wertung des Gefühlslebens als Quelle der Offenbarung, die Würdigung der Persönlichkeit, auch des großen weiblichen Charakters, und so manche andere Problematik, die von Hamann, Herder, Heinse, Lenz der Romantik bereits vorauserlebt worden war. Will man daraufhin in den Ideenträgern der Sturm- und Drang-Bewegung bereits romantische Persönlichkeiten erkennen, so muß man mit *Rudolf Unger* zur Unterscheidung einer Gefühlsromantik, wie sie durch Rousseau und seine Zeitgenossen, und einer Phantasieromantik, wie sie durch die eigentlichen Romantiker um die Jahrhundertwende vertreten war, gelangen. Hamann kann dann „genau insoweit als Vorläufer der Romantik gelten, als diese irrationalistischer Art ist oder doch irrationalistische Elemente in sich birgt. Und er muß anderseits selbst als romantische Natur angesehen werden in jenem weiteren, oben näher bezeichneten Sinne: als Vertreter eines ausgeprägt irrationalistischen Geistestypus". Bei Wiederholung dieser Sätze hat Unger den Unterschied, der zwischen der Romantik als geschichtlicher Erscheinungsform des deutschen Geistes und dem Romantiker als dem begrifflichen Geistestypus des sensualistisch-mystischen Irrationalisten zu machen ist, noch durch einige erläuternde Beifügungen verstärkt. Legt man den Hauptton auf den zweiten Begriff und nimmt man ihn zum Ausgangspunkt, so könnte man leicht zur Folgerung gelangen, daß die reinen Romantiker eigentlich in der Sturm- und Drang-Zeit zu finden

Digitized by Google

waren, während die sogenannte romantische Schule unter ihren Mitgliedern kaum einen reinen Romantiker aufwies, daß also die uneigentlichen Romantiker die eigentlichen, und die eigentlichen uneigentliche gewesen seien. So paradox das klingt, da Name und Begriff des Romantikers doch von der geschichtlichen Romantik abgeleitet sind, so richtig ist es, wenn man damit den Schluß verbindet, daß die geschichtliche Romantik sich eben mit dem Begriff des Irrationalismus nicht deckt und daß man in ihm allein nicht die erlösende Formel für das Wesen der Romantik finden kann. Es ist also die Frage, ob es nicht besser wäre, für den irrationalen Geistestypus das Wort Romantiker aufzugeben, weil darin eine ständige Versuchung zur Gleichsetzung von Romantik und Irrationalismus läge, die ungefähr dieselbe Einseitigkeit bedeuten würde wie Nadlers Gleichsetzung von Romantik und östlicher Bewegung. Es handelt sich in beiden Fällen um eine Überschneidung, wobei das östliche und das irrationalistische Element sehr wohl als wesentliche Bestandteile des Romantischen anzuerkennen sind, aber nicht um eine Deckung, durch die der Begriff der Romantik erschöpft würde.

Die geschichtliche Romantik bedeutet in ihren Anfängen einen Ausgleich von Rationalismus und Irrationalismus. Den Hang zur Reflexion und Spekulation, die Achtung vor dem Denken, die ideelle Vertiefung verdankt die Romantik der Kantischen

Digitized by Google

Philosophie, aus deren Schule ein starkes rationales Element verblieb, das allerdings nach und nach sich abschwächte. Die Romantik verachtet von vornherein nicht, wie die Stürmer und Dränger, Vernunft und Wissenschaft, aber sie verspottet die Vernünftelei. Ihre radikale Kampfansage gilt auch nicht so sehr der ganzen Aufklärung als Geistesrichtung, sondern viel mehr den rückständigen Aufklärern als geistesarmen Pedanten und platten Philistern. Darin sind Romantiker und Klassiker eins. Allmählich allerdings verstärkt sich das irrationale Element innerhalb der Romantik, wie man am deutlichsten an Schellings Entwicklung bis zu seiner Freiheitslehre verfolgen kann. Umgekehrt war beim Sturm und Drang eine Rückkehr zu rationalen Grundsätzen in der Entwicklung Herders oder Friedr. Maximilian Klingers zu beobachten. Rationalismus und Irrationalismus brauchen dabei keineswegs zum harmonischen Ausgleich zu gelangen; vielmehr kann ein unvermittelter Widerstreit bestehen bleiben, wie etwa bei Jean Paul. Aber die Synthese ist erstrebt, auch wo sie nicht gelingt, wie in den „Flegeljahren".

Will man ein allgemeines Entwicklungsbild geben, so kann man sagen: der Sturm und Drang beginnt mit dem reinen Irrationalismus und gelangt mit dem Übergang zur Klassik in eine Synthese von Irrationalismus und Rationalismus; die Romantik beginnt mit dieser Synthese und läuft in reinen Irrationalismus aus. Dazwischen liegt die Klassik.

Digitized by Google

Klassik und Romantik gelangen zur Gegensätzlichkeit, indem die Romantik eine gleiche rückgreifende Bewegung vollzieht wie die Klassik, nur innerhalb einer andern Reihe und mit umgekehrtem Vorzeichen. Das Verhältnis, in dem die Klassik zur Aufklärung steht, gleicht dem der Romantik zum Sturm und Drang. Die Klassik greift mit ihrem Gesetzesgedanken über den Sturm und Drang hinweg auf rationale Grundsätze der Aufklärung zurück, wie die Romantik mit ihrem Freiheitsgedanken über die Klassik hinweg zu irrationalen Grundsätzen des Sturmes und Dranges zurückgreift. Wie beide durch dieses Übergreifen miteinander verflochten und verkettet sind, kann von einer Polarität zwischen Klassik und Romantik in Deutschland nicht gesprochen werden. Betrachtet man die deutsche Klassik als Übergang zwischen Sturm und Drang und Romantik, so wie der Vollmond Übergang zwischen den ähnlichen Formen des zunehmenden und abnehmenden Mondes ist, oder wie zwischen Einatmen und Ausatmen der Ruhepunkt liegt, wo die Brust erfüllt ist, so muß man die Klassik als Synthese auffassen. In gleicher Weise kann man die Romantik als beabsichtigte Synthese zwischen der Besonnenheit der Klassik und dem Gefühlsdrang der Geniezeit bezeichnen, wobei aber zu bedenken ist, daß in der Klassik bereits ein irrationalistisches Element enthalten war, so daß die beabsichtigte Synthese nur eine Steigerung werden konnte.

Digitized by Google

Wenn dem so ist, darf die Synthese nicht einzig der Romantik vorbehalten und als ausschlaggebendes Charakteristikum und bezeichnende Denkform für den romantischen Typus allein in Anspruch genommen werden, wie es *Max Deutschbein* und *Georg Stefansky* in ihren dem „Wesen der Romantik" gewidmeten Büchern getan haben. Der Anglist Deutschbein sucht unter Abstraktion von aller historischen und nationalen Bedingtheit aus einem sogenannten phänomenologischen Standpunkt zur Wesensschau der Romantik zu gelangen und ihren Begriff aus ihren eigenen Lehren und Formen zu gewinnen, wobei ihm unter Gleichsetzung der englischen „imagination" und der Schellingschen ästhetischen Einbildungskraft deutsche Theorie und englische Praxis zur Einheit werden und die englische Dichtung nichts anderes als die Erfüllung des deutschen Programmes sein soll. Es wird zweierlei Synthese unterschieden: die des Mannigfaltigen und die des Gegensätzlichen; die eine vollzieht der romantische Universalismus auf allen Gebieten, die andere macht er zur Grundlage seiner künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit. Die fundamentalsten Gegensätze von Endlichkeit und Unendlichkeit, von Ewigkeit und Zeitlichkeit, von Allgemeinheit und Individualität vermag die romantische Imagination zu verschmelzen.

Gewiß beherrschen diese Ideen auch die englische Romantik, aber es muß dahingestellt bleiben, ob dort ihre Realisierung im vollsten Umfange, wie

Digitized by Google

die deutsche Romantik es sich gedacht hatte, erreicht worden ist. Und es bleibt weiter die Frage nach dem ausgeschlossenen Dritten. Es darf nicht außer acht gelassen werden, ob denn nicht bereits die deutsche Klassik sich die Aufgabe einer Synthese dieser Gegensätze gestellt hat. Hat nicht Goethe bereits die Endlichkeit als eine Stufe zur Unendlichkeit aufgefaßt:

Willst Du ins Unendliche schreiten,
Geh nur zum Endlichen nach allen Seiten!

Liegt nicht ein Wille zur Synthese von Zeitlichkeit und Ewigkeit auch in Schillers neuntem Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, wenn der Künstler aufgefordert wird, den Stoff zwar von der Gegenwart, die Form aber „von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens" zu nehmen? „Gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du, lehrend, ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen erhebst, wenn du, handelnd oder bildend, das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst." Und hat nicht Wilhelm v. Humboldt bereits in seinen ersten politischen Schriften die Nation als große Individualität und zugleich als Menschheitsvolk angesehen? Gewiß erklingen alle diese Äußerungen in einer rationaleren und lehrhafteren Form, als es der prophetische Ton der Romantik ist, und die

Digitized by Google

Begriffe Unendlichkeit, Ewigkeit, Menschheit mögen dort und hier einen andern Gefühlsgehalt haben, aber die Denkrichtung der Synthese ist schon durchaus gegeben. Nur ist die Spannungsweite zwischen den beiden Polen eine verschiedene.

Deutschbein hat so gut wie ganz von der notwendigen Beziehung zwischen Klassik und Romantik abgesehen. Nur an einer Stelle glaubte er ein Charakteristikum des Realisten, des Klassikers und des Romantikers in ihrer Gegensätzlichkeit festzuhalten, indem er das verschiedenartige Verhältnis des Allgemeinen und Besonderen aufgriff und dazu aus Schellings „Philosophie der Kunst" die Unterscheidung des Schematischen, Allegorischen und Symbolischen beifügte. Während dem Realisten nur das empirische Einzelexemplar des Menschen interessant, das Allgemeine dagegen bedeutungslos ist, geht der Klassiker von einem abstrakten Menschheitsideal aus, an dem er den einzelnen Menschen mißt; der Romantiker dagegen „sucht in jedem einzelnen Menschen die Menschheit nicht als ein Allgemeines, sondern als ein Besonderes wiederzufinden", und er gelangt zur Synthesis des Allgemeinen und des Besonderen im Symbolischen. Auch hier ist völlig übergangen, welche Rolle gerade der Symbolbegriff schon in unserer klassischen Ästhetik spielte, aus der ihn Schelling übernommen hat. Die Gleichsetzung des Klassikers mit dem Allegoriker ist vollends eine Begriffszuspitzung, die an der geschichtlichen Erscheinungs-

Digitized by Google

form der deutschen Klassik gänzlich vorbeigeht. Wenn dem klassischen Idealismus das Ziel zugeschrieben wird, „solche Idealtypen, die in der Empirie nie oder nur unvollkommen sich finden, darzustellen", so liegt auf der Hand, daß der Dichter des Faust, des Egmont, der Iphigenie, des Tasso, der Theatralischen Sendung damit nicht erfaßt wird, sondern höchstens der der Natürlichen Tochter, der Pandora und der Wanderjahre. Was Goethes Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen" ausspricht, daß das Charakteristische das Skelett des Schönen bilde, daß die Kunstwahrheit auf der Verbindung der Naturnachahmung mit Phantasie und daß das vollendete Künstlertum auf der Vereinigung aller einander widerstrebender Eigenschaften beruhe, sollte nicht allein für die Kunst, sondern ebenso für die Theorie der klassischen Dichtung gelten.

Auch für Schiller, auf den sie wohl eigentlich berechnet ist, sieht Deutschbeins Konstruktion viel zu einfach aus. Gerade als Schiller mit dem „Wallenstein" in seine klassische Stilperiode eintrat, war er ja bemüht, sich beim Hauptcharakter zu realistischer Objektivität zu zwingen, und seine Geschichtsdramen von Maria Stuart bis Demetrius, vielleicht ausgenommen den einzigen Fall, wo er eine „romantische" Tragödie schreiben wollte, zeigen eine bewußte Motivation aus der historischen Empirie; sie wollen weniger Ideendichtungen als geschichtliche Intuitionen sein. Was hier als Begriff des

Digitized by Google

reinen Klassikers deduziert ist, möchte deshalb eher in der Aufklärung zu finden sein, wo z. B. Sulzers „Theorie der schönen Künste" im Artikel „Ideal" ähnliche Anweisung gibt. Es liegt nahe, einen Unterschied zwischen Klassizismus und Klassik zu machen, wie ich ihn in dem eben erschienenen Buch von *Herbert Cysarz* über „Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft" finde: „Was aber einen Klassiker vom Klassizisten trennt, das ist — bündig gesprochen — das Wunder, daß einer, der den ‚Wallenstein' schrieb, vorher die ‚Räuber' schreiben konnte, und der Schöpfer der ‚Iphigenie' vorher den ‚Werther'. Welcher Platen, Heyse, Geibel hätte jemals etwas ‚Räuber'-Gleiches schreiben können? Zwischen dem heißen, dumpfen, zeitgehorsamen Entfaltungsdrang und dem Verlangen nach Dauer sucht also die klassische Lebens- und Kunstform eine Synthese, und diese Frucht gilt Vielen bis heut als ein Gipfel jeglicher Daseinsgestaltung." Auch Cysarz findet Klassizismus in der Aufklärungszeit. Von der Erscheinungsfülle der deutschen Klassik aber steht dieser Typus ungefähr ebenso weit ab als der Typus des reinen Irrationalisten von der deutschen Romantik.

So wenig nun der leichte Luftbau Deutschbeins mit der ethnologischen Wurzelhaftigkeit Nadlers zusammenstimmen will, deren diametralen Gegensatz er eigentlich darstellt, so hat doch Stefanskys vielseitiger und anregender Versuch, eine Brücke von der Landschaftstheorie zur Ideengeschichte zu

Digitized by Google

schlagen, gerade hier einen Anschluß gesucht. Auch für Stefansky besteht eine gegensätzliche Denkverfassung zwischen Klassik und Romantik, die für die Klassik als Weg von der Idee aus, für die Romantik als Weg zur Idee hin formuliert wird. Das beruht auf Wilhelm v. Humboldt und entspricht zugleich einem Simmelschen Aperçu, wonach die Klassik von der Form her das Leben, Rembrandt vom Leben her die Form gesucht habe. Auch für Stefansky ist das Wesen der Romantik Synthese; die ostelbische Denkform führt durch systematische Erwägungen hindurch zum angestrebten ästhetischen Formideal und sucht die im Weltbewußtsein lebendigen Gegensätze auf einem übervernünftigen Wege zu lösen, weil es mit den Mitteln der reinen Vernunft nicht möglich ist; auch bei ihm wird der klassische Typus auf einen transzendentalen Idealismus beschränkt, wobei Goethe möglichst umgangen und hinter Humboldt, Körner und Schiller in den Schatten gestellt wird. Dabei ist der spekulative Schiller der Kalliasbriefe als Paradigma der klassischen Ästhetik herausgesucht, nicht der zu praktischer Kunstanschauung zurückgekehrte Verfasser der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung oder der von Fichte berührten Briefe über ästhetische Erziehung. Ist in den beiden letztgenannten Abhandlungen das zur Synthese führende triadische Denksystem schon ganz ausgebildet, so war es Schiller keineswegs erst durch die Romantiker übermittelt worden, sondern wenn

Digitized by Google

irgendwo, so scheint hier von einer angeborenen Denkform gesprochen werden zu dürfen. Wird doch schon in Schillers medizinischen Jugendschriften der Ausgleich zwischen Animismus und Materialismus in einer Mittelkraft gesucht, wie in der Mannheimer Theaterabhandlung dem ästhetischen Sinn die Herstellung eines mittleren Zustandes zufällt, der Sinnlichkeit und tätigen Geist als die beiden widersprechenden Enden vereinigen und die harte Spannung zu sanfter Harmonie herabstimmen soll. Dieser alte Grundgedanke taucht in den Briefen über ästhetische Erziehung wieder auf, wenn Stofftrieb und Formtrieb im Spieltrieb versöhnt werden, wenn Leben und Gestalt in der lebenden Gestalt zur Einheit gelangen oder wenn sogar das plastische Prinzip, das man als typisch klassisch anzusehen hat, mit dem musikalischen, das als das typisch-romantische gilt, in Einklang gebracht werden soll, wie es im 22. Briefe heißt: „Die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben." In der letzten großen Abhandlung ist dann sogar auf eine Synthese von naiver und sentimentalischer Haltung in der Dichtung Goethes hingewiesen, während Schiller selbst einen von der andern Seite herkommenden Ausgleich im Thema der sentimentalischen Idylle sich vorbehält. Gerade die Gegensätzlichkeit der Anlage, deren sich beide bewußt waren und von der schwer zu sagen ist, bei wem von vornherein der klassische

Digitized by Google

Menschentypus gegeben war, nötigte Goethe und Schiller, wenn sie zusammengehen wollten, zu einer höheren, die Gegensätze verbindenden Einheit im klassischen Stile.

Unmittelbar in die Dichtung geht diese synthetische Tendenz über, wenn im Wallensteinprolog die mittlere Linie zwischen Shakespeare und der Antike für das deutsche Drama gesucht wird. Auf der Spur des Griechen und des Briten vorwärtsschreitend soll der Deutsche den Gegensatz überwinden, der noch für Aufklärung wie Sturm und Drang, ganz unvereinbar schien; weil sie (den einzigen Herder ausgenommen) jedesmal überwiegend auf eines der Extreme, nicht auf beide sich stützten. Schillers eigene Dramatik schwebt nun in ständiger Pendelbewegung zwischen diesen beiden Polen, zwischen denen Heinrich v. Kleist dann mit nachtwandlerischer Sicherheit den Ausgleich fand. Das höchste Symbol des klassischen Einigungswillens aber ist die Vermählung Fausts mit Helena, an deren Ausführung Goethe auf dem Höhepunkte seines Zusammenwirkens mit Schiller heranging. Noch ehe er damit zum Abschluß gelangte, fand sich im „Diwan" das Symbol der noch weitergreifenden Synthese östlichen und westlichen Geistes.

Der Wille zur Einung der denkbarsten Gegensätze muß als romantisch angesehen werden, sobald man den Begriff des Klassischen auf die formale Regelmäßigkeit eines rationalen Schönheitsprinzips

Digitized by Google

beschränkt, wie es etwa in der Stilkunst des französischen Klassizismus verwirklicht war. Wenn man die Romantik als Gegensatz dazu betrachtet, dann kann man sie, wie wir sahen, bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts entdecken, und dann muß man sie auch durch die ganze deutsche Klassik sich hinziehen lassen. So gesehen ist Romantik überhaupt die Ausdrucksform des germanischen Geistes, die sich überall findet, wo er mit seinem Eigenleben in Erscheinung tritt. Dann ist der Gegensatz zwischen Klassik und Romantik in viel weiterem Sinn, als die Landschaftstheorie meint, eine Auseinandersetzung zwischen Westen und Osten. Schon 20 Jahre vor Nadler hat *Verner van Heidenstam* die ganze europäische Geistesgeschichte und Kunstentwicklung als solchen Weltkampf aufgefaßt. Die Klassizität war ihm durch die Franzosen, der Gegensatz dazu durch die Germanen und Slaven gegeben. Das, was er Neuromantik nannte, war ihm Germanismus, der aber nicht auf die Germanen beschränkt sein sollte. In der Tat ist ja das Slaventum gerade durch die Philosophie der deutschen Romantik und durch ihre Wirkung in Rußland zur Selbstbesinnung gebracht worden, und die polnische Romantik darf als die klassische Dichtung der Polen angesehen werden im Sinne der stärksten Formgebung des Nationalgeistes, während die vorausgehende Klassik in Polen nur eine Nachahmung des französischen Klassizismus war. Für Schweden nun nahm Heidenstam eine Verschmelzung von Klassi-

Digitized by Google

zität und Germanismus an, vielleicht mit einem Stückchen jener Selbsttäuschung, in der jede Nation ihre eigene Richtung als einen Ausgleich fremder Gegensätze empfindet. Auch die Franzosen haben, als sie sich mit der „querelle des Anciens et des Modernes" beschäftigten, in ihrer klassischen Kunst eine Synthese von Natur und Geist, von Gehalt und Form erblickt. Und wie Heidenstam es gern hört, wenn seine Landsleute als die Franzosen des Nordens bezeichnet werden, so haben wir Deutsche in unserer klassischen Zeit uns mit Vorliebe als die Griechen des Nordens gefühlt. Das war aber erst das Ergebnis des in großem geistigem Aufschwung gewonnenen Selbstbewußtseins; zu Beginn der Aufklärungszeit sagte man noch mit Gottsched: „Was bei den Römern die Griechen waren, das sind bei uns die Franzosen"; in der späteren Romantik fühlte man sich den Griechen wieder ferner, und Adam Müller empfand den Unterschied des politischen Bewußtseins, wenn er die republikanische Staatsform als „griechisch-europäisch-klassisch", die monarchische dagegen als „asiatisch-germanisch-romantisch" bezeichnete.

Wie das Klassische nicht nur einen Stilbegriff, sondern ein Werturteil bedeutet, so ist Klassizität der künstlerische Ausdruck eines weltumfassenden Selbstgefühls, dem fremder Standpunkt schwer gerecht werden kann. Von Westen aus gesehen ist unsere ganze Kunst unklassisch, ist unsere ganze Klassik romantisch und östlich, so wie von unserem

Digitized by Google

Standpunkt aus gesehen — der neueste Darsteller der französischen Romantik bestätigt es — die ganze französische Romantik nur halb romantisch ist. Der Kriegspsychose eines Franzosen, *André Suarès*, war es vorbehalten, dem deutschen Geist geradezu eine orientalische Haltung zuzuschreiben und das Geheimnis Deutschlands aus dem Orient zu erklären, auf den der Hang zu den Ursprüngen, die Erfindung des Ariers, der Geschmack für die Inder und die indischen Gedanken zurückzuführen seien. „Von dort", heißt es, „haben sie allmählich den Okzident erobert." Das ist eine einseitig westliche Einstellung, deren Verblendung keinen Unterschied zwischen allem dem, was östlich liegt, zu machen weiß. Anders wird dieser Eroberungszug von Deutschland aus angesehen, wo moderne Rassenforschung, den Anregungen der Franzosen Graf Gobineau und Vacher de Lapouge folgend, den Ausdruck der nordischen Seele in den Wesenszügen eines ausgreifenden Dranges zur Weite und eines tätigen Schöpfertums, das die größten Leistungen europäischen Geistes vollbracht hat, erkennen will.

Indessen decken sich die Einheiten der Rasse so wenig mit denen der geschlossenen Sprach- und Kulturgemeinschaft, daß der anthropologische Befund eine verwirrende Mischung von nordischen, ostischen und mittelländischen Symptomen bei allen Völkern, auch bei den germanischen Stämmen, aufweist. In Jahrtausenden sind diese Rassen so durcheinandergewürfelt worden, daß ihr Verhältnis heute

Digitized by Google

kaum mehr mit den geographischen Bezeichnungen in Zusammenhang zu bringen ist und daß man überhaupt im Zweifel sein muß, ob noch etwas von den vorgeschichtlichen Ureinheiten, die auch erst Ergebnisse entwicklungsgeschichtlichen Werdens waren, erhalten ist. Erkennt man als Hauptmerkmale der nordischen Rasse die hohe schlanke Gliederung, die alle Schwere überwindet, im Gegensatz zur ostischen Schwere und Rundung, so gelangt man zu einer Übereinstimmung mit jenen körperlichen Symptomen, nach denen der Psychiater Ernst Kretschmer in seinen Untersuchungen über „Körperbau und Charakter" die zyklothymen und die schizothymen Künstlertemperamente scheidet. Zur ersten Gruppe, die dem pyknischen Körperbau zuneigt, rechnet er die Realisten und Humoristen, zur zweiten, die durch schlanken, schmalen und hageren Körperbau ausgezeichnet ist, „die Pathetiker, Romantiker und formvollendeten Stilkünstler, die zwischen heroischen und idyllischen Kontrasten schwanken und die Mitteltöne des ruhigen und naiven Geschehenlassens und Genießens nicht kennen". Im schizothymen Temperament und seiner erregten Gegensätzlichkeit kann man nach solcher Auffassung die Voraussetzungen sowohl der klassischen als der romantischen Synthese erkennen. Ist aber dieses Temperament an körperliche Voraussetzungen gebunden und ist die Körperlichkeit der Schauplatz seelischen Gestaltens, so wird die Rassenpsychologie, die aus anthropologischen Kri-

Digitized by Google

terien in Zusammenhang mit geschichtlichen Schicksalen und geistigen Wechselwirkungen eine Typenbildung von ausgesprochenen Wertmaßstäben aufzubauen bemüht ist, in Klassik und Romantik zwei gleichwertige Ausdrucksformen der aristokratischen nordischen Seele anerkennen müssen.

Das alles ist noch sehr problematisch, und wenn es in einem Überblick über die verschiedenartigen Methoden erwähnt werden muß, so kann es doch noch in keiner Weise als wissenschaftlich feststehendes Ergebnis angesehen werden. Aber die Probleme liegen da, und es ist nach objektiven Erkenntnismöglichkeiten zu ihrer Lösung zu suchen. Den anthropologischen Kennzeichen steht als einzig meßbare Symptomatik geistiger Eigenart das Beobachtungsmaterial des Stiles gegenüber. Stil ist die Einheit in Sprache, Gebärde, Erlebnisform und Seelenhaltung. In der Stilforschung werden schließlich auch die ethnographische und die ideengeschichtliche Forschungsrichtung, von denen wir bisher gesprochen haben, ihr Zusammentreffen feiern dürfen.

Digitized by Google

IV

NIRGENDS tritt der Wandel, der sich innerhalb der modernen Literaturwissenschaft vollzogen hat, so sichtbar zutage als in der Problemstellung der Stilkunde. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes stilus ist Schreibart, womit der Primat des literarischen Stilbegriffes vor den parallelen Erscheinungen in anderen Kunstgattungen festgestellt ist. Die Summe aller bewußt oder unbewußt angewandten sprachlichen Ausdrucksmittel läßt sich in viel bestimmterer Weise analysieren als Farbe, Ton, Bewegung und Raumgestaltung. Beim sprachlichen Kunstwerk ist eine Mikroskopierung möglich, eine Zerlegung in die kleinsten Atome, eine wahre encheiresis naturae, die alle Teile in die Hand gibt und es nur fraglich läßt, ob psychologischer Deutung das geistige Band zu finden möglich ist. Für eine registrierende Statistik der charakteristischen Eigentümlichkeiten eines Schriftstellers, aus der sich seine Identität wie aus einem Fingerabdruck ermitteln und seine Wesensart wie aus seinen Schriftzügen graphologisch erkennen läßt, bietet die Stilistik, zu der neuerdings noch die Methode der Schallanalyse hinzutritt, eine so exakte Terminologie, daß die handgreifliche Beobachtungsmöglich-

Digitized by Google

keit des *Personalstiles* ein Gegenstand des Neides für alle andern Kunstwissenschaften sein kann.

Der Stilbeschreibung stellt sich eine Stilvergleichung zur Seite, die über gleich sicheres Beobachtungsmaterial verfügt, sobald es sich um Übertragung einer Dichtung aus fremder Sprache handelt. Das Kunstwerk der Übersetzung kann niemals Ebenbild des Originals werden; als Wiedergeburt aus fremden Sprachgeist in eigenem Sprachleib bedeutet es immer eine Umstilisierung. Das Ringen um treue Wiedergabe ist Liebeskampf und Vermählung zweier Sprachen, wobei der einen die zeugende Vaterschaft, der andern die mütterliche Empfängnis und Austragung des Leibes zufällt. Das Kind aber, das die Züge des Vaters und der Mutter trägt, ist ein unvergleichliches tertium comparationis; es gibt kein besseres Mittel, die charakteristischen Züge der mütterlichen Familie zu erkennen, als im Unterschiede des Kindes vom Vater. Die beiden Sprachen erscheinen in der Übersetzung, die ihre Vermählung bedeutet, als Individualitäten; die Sprache des Dichters und die des Übersetzers repräsentieren jedes eine eigene Nation und unter Umständen jedes eine andere Zeit. Nationalgeist und Zeitgeist erscheinen also im Stil einer Übersetzung systematisch gleichsam durch ein Subtraktionsexempel errechenbar, wie es beispielsweise an der Antigone-Übersetzung des Martin Opitz durch eine demnächst erscheinende Heidelberger Arbeit von Richard Alewyn aus-

Digitized by Google

gezeichnet durchgeführt ist. Auch kann sich die ganze Entwicklung des nationalen Geistes und seiner Formgebung an dem Ringen um Eindeutschung einer fremden Größe charakterisieren lassen, wie es Friedrich Gundolf bei Shakespeare so schön gelungen ist. Bei freier Bearbeitung einer fremdsprachigen Dichtung, wie etwa bei den Nachdichtungen Hartmanns von Aue nach Chrestien von Troyes treten die nationalen Elemente noch deutlicher in Erscheinung. Überhaupt kann sich der Unterschied des *Nationalstiles* auch bei unabhängiger Behandlung desselben Stoffes durch zwei Dichter verschiedener Sprache eindringlich offenbaren, ähnlich wie der Unterschied des Zeitgeistes bei Behandlung desselben Stoffes durch zwei Dichter verschiedener Jahrhunderte. Immer ist die Gleichheit des Stoffes Voraussetzung der ins Einzelne gehenden literarischen Stilvergleichung; eine Gegenüberstellung von Form zu Form würde ohne solche Gegebenheit des festen Bodens entbehren.

Auch die andern Künste kennen Aneignung und Sprachübertragung: die Musik in Bearbeitungen und Variationen über entlehnte Themen; die Baukunst in der Nationalisierung fremder Stile, wie es durch deutsche Eigengotik und deutschen Barock geschah. Besonders finden sich solche Übersetzungsversuche in den Studienheften berühmter Maler, und die Wiedergabe des Kampfes der Meergötter von Mantegna durch Dürer, des Abendmahls von

Digitized by Google

Lionardo durch Rembrandt, des Sämanns von Millet durch van Gogh sind öfters herangezogene Beispiele, an denen die Eigenart germanischen Stilgefühles im kleinsten zu messen ist. Aber die Methode solchen Vergleichs scheint eigentlich der philologischen Stilkunde entlehnt, und ein Kunsthistoriker, der gerade aus derartigen Gegenüberstellungen Material für die Erkenntnis germanischen Formgefühls gewinnen will, wie Oskar Hagen in seinem Buch über „Deutsches Sehen", gesteht die Vorbildlichkeit der in der Sprach- und Literaturgeschichtschreibung vorliegenden sorgfältigen Stilanalysen zu: „Die Literaturgeschichte hat den Vorteil längst erkannt, der sich überall da bietet, wo fremdländische Vorlagen in die Sprech- und Denkweise einer andern Nation übertragen worden sind. Keine Abweichung oder Umgestaltung des Originals pflegt da stattzuhaben, ohne daß eine im Grunde andere Auffassungs- oder Ausdrucksweise Veranlassung gegeben hat. Nirgends sonst ist die stoffliche und formale Beziehung so einleuchtend als Spiegel der nationalen Psychologie gegeben. Die Kunstwissenschaft ist von solcher Einsicht leider noch recht weit entfernt."

Es entbehrt nicht des Reizes, das Gegenspiel auf der anderen Seite zu beobachten, nämlich die Selbstkritik der Literaturwissenschaft, die in Widerspruch zu der eben vernommenen Schätzung ihre Stärke verleugnet. Wie oft ist neuerdings in methodologischen Betrachtungen die eigene Rückständigkeit

Digitized by Google

beklagt und die Überlegenheit der gegenwärtigen Kunstwissenschaft dank ihrer sicheren Stilbegriffe und zielbewußten Forschungsmethoden unterwürfig anerkannt worden! Aber eine so orientierte Zielsetzung berücksichtigt nicht genug, zu welch unvorteilhaftem Wettstreit die Nachbildung kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe führen kann und zu welcher Versuchung, bei leidenschaftlicher Nacheiferung den Tatsachen Gewalt anzutun.

Zwei grundverschiedene Begriffe des Stils kommen in Literaturgeschichte und Kunstgeschichte zur Anwendung; jeder der Wissenschaften sind beide Begriffe vertraut, aber einer von ihnen hat jedesmal das Übergewicht ursprünglichen und herkömmlichen Gebrauches. In knappster Fassung kann man sagen, daß als Stil die Literaturgeschichte überwiegend den einheitlichen Ausdruck einer Individualität, die Kunstgeschichte überwiegend den einheitlichen Ausdruck eines Typus zu betrachten gewohnt ist. Personal- und Nationalstil, die oben einander gegenübergestellt wurden, gehören, sobald in der Nation ein Individuum gesehen wird, als individuelle Ausdrucksformen zusammen, deren Charakteristisches aus dem Vergleich mit anderen gleichzeitigen Individualitäten, seien es Persönlichkeiten oder Nationen, herausspringt. Auf der andern Seite steht der *Zeitstil,* die Ausdrucksform des Typischen, das in der gemeinsamen Richtung aller gleichzeitigen Lebensäußerungen sich offenbart und charakteristisch

Digitized by Google

wird, wenn man es mit der typischen Formgebung anderer Zeitalter in Vergleich setzt. Indessen bleibt es auch da nicht isoliert; vielmehr stellt sich bei solchem Vergleich die Wiederholung gleichartiger Richtungen innerhalb verschiedener Zeitalter heraus, so daß ein *überzeitlicher Stiltypus* in Erscheinung tritt, der mit dem Überpersönlichen des Nationalstiles korrespondiert. Man kann also von einem allgemeinen Formtypus sprechen, der sich zum Nationalstil verhält wie der Zeitstil zum Personalstil.

Es ist leicht zu erkennen, daß die oben besprochenen Unterschiede einer ethnographischen und einer ideengeschichtlichen Betrachtung dabei wiederanklingen, insofern Personal- und Nationalstil als Ausdruck eines einheitlichen Charakters, Zeitstil und allgemeiner Formtypus als Ausdruck einer einheitlichen, aber zeitlich wandelbaren Geisteshaltung und Weltanschauung zu betrachten sind. Bei der im Eingang hervorgehobenen Richtung unserer Zeit auf Erkenntnis des Typischen liegt es auf der Hand, daß die Kunstwissenschaft mit ihren Stilbegriffen hier schnellere und engere Anschlußmöglichkeit findet und sich größerer Aktualität rühmen darf. Ihr ist, abgesehen von dem Verdienst führender Persönlichkeiten, die in ihrer Problemstellung das Erfordernis der Zeit früh erkannten, schon allein durch ihre Verfassung und Anlage ein Vorsprung zugefallen, der für die Literaturwissenschaft schlechterdings

Digitized by Google

nicht einzuholen ist, solange das vorherrschende Interesse auf Typenbildung gerichtet bleibt. So groß der Reichtum an typischen Stilmerkmalen im sprachlichen Kunstwerk sein mag, so bleibt er eine schwer übersehbare Fülle von Einzelheiten, die sich niemals zu so groß umrissenen, schnell erfaßbaren, sinnlich eindringlichen Formtypen zusammenschauen läßt, wie sie der Linienführung der bildenden Kunst durch die Erziehung und Geschmacksbildung des Auges in jedem Zeitalter aufgeprägt sind.

Dazu kommt, daß ein zeitlicher Wandel der optischen Auffassungsform weit unmittelbarer mit inneren Wandlungen des Menschen zusammenhängt als die stetige Fortentwicklung der Sprache, die das so viel differenziertere Ausdrucksmittel der Dichtung ist. Die Sprache ist ja keineswegs dem passiven Material des Künstlers gleichzusetzen, also dem Stein oder der Farbe des Bildhauers und Malers. Auch nicht dem Instrument des Musikers. Sie ist vielmehr selbst etwas Lebendiges, Fortschreitendes, sich Wandelndes — ein Strom, von dessen Gewalt der Mensch getragen wird. Der Wille des Einzelnen kann diesen Strom in bescheidenem Maße lenken, aber er kann ihm nicht befehlen, bergauf zu fließen. Wenn man die Entwicklungstendenz der Sprache, die in allmählichen Veränderungen des Lautstandes und der Betonungsverhältnisse und der Regeln des Satzbaus, im Bedeutungswandel der einzelnen Wörter, in ihrer Aufnahme, Hebung und Entwertung

Digitized by Google

den Schicksalsweg einer Kultur und eines nationalen Geistes widerspiegelt, neben die wechselnden Ausdrucksformen der Bildkunst stellt, so liegt der wesentliche Unterschied darin, daß auch die Wiederkehr gleichartiger Geschmacksrichtungen niemals die gleichen sprachlichen Formen zurückführen kann, weil der Strom inzwischen sich weitergewälzt hat. In gewissem Sinne gilt dies ja auch für die bildende Kunst; aber dort ist die Fortentwicklung an die Wandlung der Menschen gebunden, hier an die Wandlung der Menschen und an die der Sprache, also an doppelte Faktoren. Man kann deshalb die Dichtungen verschiedener Jahrhunderte kaum je in einen so sprechenden Vergleich setzen, wie die Formen der Kunstwerke. Darauf, und nicht wie man heute gern zu hören pflegt, auf die Unfähigkeit eines philologistischen Materialismus, ist es zurückzuführen, daß die Literaturgeschichte bisher noch zu keinem System großer Stilbegriffe gelangt ist, sondern sich gern mit Anleihen bei der Kunstgeschichte behalf.

Der letzte Grund liegt in der Wesensverschiedenheit beider Künste. In der sukzessiven Sprach- und Phantasiekunst erschließt sich der Stil als Summe eines Nacheinander von Eindrücken, die alle erst einzeln sich auswirken, ehe das fortschreitende Erleben des Kunstwerkes sie zur Totalität zusammenfügt. Die Einheit der Zusammenschau ist schließlich in der Idee des Werkes und in der Persönlichkeit des Schöpfers, in der inneren Form mehr als

Digitized by Google

in der äußeren, zu finden, und der Stil erweist sich nach dem Wort des Ästhetikers Jonas Cohn als „Gesetz des Individuums". Auch der Ausspruch Buffons, daß der Stil der Mensch sei, und Schopenhauers Bezeichnung des Stiles als Physiognomie des Geistes beziehen sich auf den individualistischen literarischen Stilbegriff. Als geistige Physiognomik muß literarische Stilforschung die Bedingtheit der äußeren Züge im Charakter des Schöpfers zu erkennen suchen, und erst wenn dieser Schlüssel gefunden ist, vermag sie das Typische ordnend zusammenzufassen. Zeitbedingt ist das literarische Kunstwerk durch die Zeitbedingtheit seines Dichters, nicht durch eine objektive Form, die von seiner Persönlichkeit zu trennen wäre. Der persönliche Lebensgehalt aber bleibt ein so starkes Element der Formgebung, daß eine literarische Formgeschichte ohne Persönlichkeiten, die dem von Wölfflin aufgestellten Ideal einer „Kunstgeschichte ohne Namen" entspräche, viel eher zu der von Schücking geforderten Geschmacksgeschichte werden könnte als zu einer Geschichte des literarischen Schaffens. Die Namen brauchen wir zwar nicht, aber wo sie uns fehlen, wie in alten Zeiten beim Heliand oder beim Nibelungenlied, kommen wir zum lebendigen Begriff des Stiles doch erst mit der lebendigen Vorstellung von der Persönlichkeit des Dichters. Erst mit dieser Vorstellung ist die Dichtung als Ausdruck des Lebensgefühls einer Zeit erfaßt, während dieses in der sichtbaren Formgebung der

Digitized by Google

bildenden Kunst weit unmittelbarer ausgesprochen wird.

Führt die Aufnahme der Dichtung durch das Einzelne zum Ganzen, durch Erleben zum Besitz, durch Bewegung zur Ruhe, so gilt gegenüber dem Werke der bildenden Kunst die umgekehrte Folge. In der simultanen Augen- und Raumkunst springt die Totalität gleich dem ersten Blicke entgegen; die Form ist als Einheit da, und ihre Gliederung führt uns erst zur Beobachtung des bewegten Einzelnen in der zusammengefaßten Vielheit; die Form als Ganzes, die unmittelbar auf unsere Sinne wirkt, vermittelt die Stimmung, der das Einzelne entsprang, und das Lebensgefühl, das der Schöpfer mit seiner ganzen Zeit teilte. Der Schauende genießt von vornherein die Intuition, die der Leser sich erst erarbeitet, und wenn das Wort Stil für die Erkenntnis des Literaturwerkes der Weisheit letzter Schluß ist, so bedeutet es vor dem Bildwerk die erste und allgemeinste Frage seiner Bewertung. Die Frage nach der Persönlichkeit aber bleibt nebensächlich und verrät eigentlich schon literarisches Interesse. Man lese nur, wie Adolf Hildebrand, dessen Schrift die moderne Kunstwissenschaft in mancher Beziehung richtunggebend beeinflußt hat, dagegen Einspruch erhebt, daß in der Kunst der Ausfluß der verschiedenen Individuen als Persönlichkeiten oder das Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten gesehen wird, weil dadurch die Nebenbeziehungen zur Hauptsache wür-

Digitized by Google

den und jedes Wertmaß für die Kunst an sich verloren gehe.

Gleichwohl wird die Kunstwissenschaft den persönlichen Stil so wenig außer acht lassen, als die Literaturwissenschaft den typischen; aber es wird dabei bleiben, daß die Spezialität der einen Wissenschaft für die andere nur sekundäre Bedeutung haben kann und daß die wechselseitige Erhellung wohl zur Bereicherung der Probleme anreizt, aber die durch ihren Gegenstand bestimmte Grundrichtung jeder Einzelwissenschaft nicht zu verändern vermag.

Die Bedeutung des Stils innerhalb jeder einzelnen Kunst ist ein Relativitätsverhältnis, das man vielleicht in dem allgemeinen Satz zusammenfassen darf: je reicheren und mannigfaltigeren persönlichen Erlebnisgehalt eine Kunst geben kann, desto individueller ist ihr Stilbegriff; dagegen ist er desto typischer, je mehr die Kunst reines, einfaches, unpersönliches, ja unbewußtes Symbol eines allgemeinen Lebensgefühls zu sein vermag. Auch innerhalb der bildenden Kunst ist hier eine abgestimmte Stufenfolge möglich, die von den persönlichen Erlebniseindrücken eines Porträtmalers oder Landschafters bis zum Ornament und zum reinen Formwillen der Architektur aufsteigt. In der Architektur kommt der typische Stil als Ausdruck des einheitlichen Lebensgefühls einer ganzen Zeit am reinsten zum Ausdruck, und es ist deshalb erklärlich und fast selbstverständlich, daß die Stiltypen als ausgeprä-

Digitized by Google

teste Begriffe innerhalb der Baukunst zur Geltung kommen mußten. Solange die Worte „gotisch" und „barock" als literarische Geschmacksurteile verwendet wurden, war ihre Bedeutung nur negativ; ihr positiver Sinn wurde erst durch die Anwendung auf die Architektur befestigt, und von da aus konnten nun diese Stilbegriffe beliebte Abbreviaturen für Geisteshaltung und Seelenverfassung ganzer Zeitalter werden, und es konnte sogar die Überleitung auf psychologische Strukturtypen gelingen. Wie unter den polaren Begriffspaaren der Menschheitstypologie der griechische und der gotische Mensch sich einstellen mußten, ist oben bereits gezeigt. Der Gegensatz zwischen der statischen Ruhe des griechischen Tempels als Sinnbild heiterer Diesseitsfreude und der dynamischen Wucht der steil emporstrebenden gotischen Kirche als symbolischem Ausdruck einer Massenbewegung des Jenseitswillens ist auch in die Dichtung übergegangen, wenn Stefan George im „Teppich des Lebens" die beiden ersten Standbilder charakterisiert:

Im Maße mit der Landschaft wuchs dein Haus
Nicht höher als der nahe Baum es sinnt.
Hier weihen Töchter dir ihr reines Haar
Und Söhne schließen glühend großen Bund.

Du siehst in blauer Klarheit deine Schaar
Stets für ein heiter tiefes Fest bereit,
Die ihres Leibes froh und seiner Lust
Und stolz und lächelnd zwischen Blüten geht. —

Digitized by Google

In wolkigen Nebel deuten deine Türme.
Beflügelt floh der Geist die schwere Scholle,
Der Körper muß zermalmt zum Himmel streben,
Der spröde Geist in immer zartern Rosen.

Wenn dein kasteiter über-spitzer Finger
Sich faltet, weiß dein weiterhobnes Auge,
Daß sich im frommen Rausch die Kniee lösen,
Das ganze Volk von Wunder schluchzt und zittert.

Man kann diesen Dualismus auch als den Gegensatz zwischen Klassiker und Romantiker deuten, wenn man jene Begriffspolarität gelten läßt, deren Anwendung für die geschichtlichen Erscheinungen der deutschen Literatur, wie wir sahen, keine ausreichende Lösung darzustellen vermag. Fragen wir bei Worringer, der gotische und griechische Kunst auf die allgemeingültigen Prinzipien der Abstraktion und der Einfühlung zurückzuführen unternimmt, nach der Seelenhaltung des gotischen Menschen, so erhalten wir Formeln, die uns sehr bekannt anmuten, weil wir sie in fast wörtlicher Übereinstimmung für den Romantiker zu gebrauchen gewohnt sind: „Wie der griechische Mensch Formen der Ruhe und des Glücks in freudiger Hingabe an die Erscheinungswelt erzeugt, so schafft der gotische Mensch Formen der Unruhe und des Leidens. Von der Zufälligkeit der Erscheinungswelt erschreckt, steht er in Anschauungsqual ihrer Unklarheit gegenüber; er entzieht sich den Erscheinungen in Weltflucht; er strebt in leidenschaftlicher Sehnsucht nach absoluten und beständigen Werten

Digitized by Google

empor zu den Dingen, die hinter den Erscheinungen liegen; in seiner Abstraktion sucht er die Ewigkeitsschauer des Unendlichen."

Will man daraufhin die Gotik als künstlerische Romantik und die Romantik als literarische Gotik formulieren, so bringt der Zirkeltanz des Wortspiels keinerlei Lösung. Der gotische Mensch ist eine Abstraktion, aber die gotische Kunst verlangt Einfühlung genau so wie die romantische Dichtung, deren Erscheinungsform mit der Abstraktion eines romantischen Menschen nicht erklärt ist. Die Übereinstimmung der beiden Abstraktionen vollends kann keine Identität bedeuten, sondern nur ein Zusammentreffen in dem weit umfassenderen Begriff des Irrationalismus.

Daran haben aber noch andere Stilrichtungen Anteil, deren geistige Grundtendenzen in ganz ähnlicher Weise zu umschreiben sind. In *Heinrich Wölfflins* Erstlingswerk über „Renaissance und Barock" bauen sich gleichartige Antithesen zur Charakteristik des Barockstils auf: „Er gibt kein glückliches Sein, sondern ein Werden, ein Geschehen; nicht das Befriedigte, sondern das Unbefriedigte und Ruhelose. Man fühlt sich nicht erlöst, sondern in die Spannung eines leidenschaftlichen Zustandes hineingezogen.... In seiner höchsten Leistung, in den Innenräumen der Kirchen tritt ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl in die Kunst ein: die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den Zauber des

Digitized by Google

Lichtes, einzulassen.... Die Kunst der Renaissance strebte nach dem Vollkommenen und Vollendeten, was der Natur nur in seltenen Fällen hervorzubringen möglich sei. Der Barock wirkt durch das Aufregende der Formlosigkeit, die erst überwunden werden muß."

Wenn diese beiden eben zitierten Formulierungen nebeneinander gehalten werden, so ergibt sich, daß Gotik und Barock im Begriffe des Nichtklassischen zusammentreffen. Damit ist aber erst eine negative Bestimmung gewonnen, während die dazwischenliegende klassische Renaissance vielleicht ein positives Bestimmungsmoment für die beiden andern Stilrichtungen gerade da, wo sie negiert, zu bieten vermag. Oswald Spengler bezeichnet ihre antigotische Richtung zugleich als antimusikalisch, während er in der Barockzeit das Auftreten einer neuen musikalischen Gefühlsrichtung erkennt. Wir können nun als Drittes die Romantik hinzufügen. In beidem, in der nichtklassischen und in der musikalischen Haltung, scheint die Romantik auf ihrem Gebiet, auf dem der Dichtung, Gotik und Barock noch zu übertreffen, was als Ausdruck eines in wesentlichen Zügen gleichgerichteten Lebensgefühls dieser drei Zeitalter angesehen werden darf. Damit ist aber noch nicht das Recht gegeben, die Formen der Romantik als gotisch oder barock zu bezeichnen.

Wölfflin selbst hat, als er ein Vierteljahrhundert später zum Thema Renaissance und Barock zu-

Digitized by Google

rückkehrte, sein eigenes Jugendwerk einer Einseitigkeit bezichtigt, weil es alle formale Wandlung als unmittelbaren Ausdruck veränderter Gefühlswerte deuten wollte, während die Barockformen doch nichts anderes als die weitergewälzten Formen der Renaissance seien, die „als solche, auch ohne Anstoß von außen, nicht mehr die gleichen hätten bleiben können". Die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" (1915) sehen von weltanschaulicher Konstruktion ab, ohne die Zusammenhänge mit inneren Wandlungen, neuen Gefühlswerten und Zeitstimmungen zu leugnen; der begrifflichen Vereinfachung wird die entwicklungsgeschichtliche Anschauung nicht geopfert; unter Beschränkung auf die Form der Darstellung und Anschauung werden die Entwicklungslinien gezogen zwischen den antithetischen Begriffspaaren des Linearen und des Malerischen, der Fläche und der Tiefe, der geschlossenen und offenen Form, der Vielheit und Einheit, der Klarheit und Unklarheit, und in diesem ausgespannten Netz kann das einzelne Kunstwerk gewissermaßen topisch festgelegt werden, ohne daß der Anspruch erhoben wird, seine besondere Eigenart und persönliche Lebensform durch eines dieser Schlagworte zu charakterisieren, und ohne daß der Gefahr erlegen ist, diese Besonderheit durch Schematisierung zu verwischen.

Soll dieser Methode innerhalb der literarischen Stilforschung ein Seitenstück geschaffen werden, so muß es darauf ankommen, nicht etwa diese

Digitized by Google

kunstgeschichtlichen Begriffe zu übernehmen, sondern ebenso klare Kategorien der literarischen Formentwicklung zu gewinnen, die notwendig andersgeartet sein müssen, denn sie sind nicht aus der optischen Anschauung zu entnehmen, die eine Besonderheit der bildenden Kunst bleibt, sondern aus der sprachlichen Fügung, die das besondere Ausdrucksmittel der Dichtung ist. Wortwahl, Wortstellung, Wortzusammensetzung und Wortverbindung, Satzführung, Gliederung und Periodenbau, Parataxe und Hypotaxe, Geradlinigkeit und Verschränkung, Wiederholung, Variation, Steigerung und Häufung, Parallelismus und Antithese, Symmetrie und Chiasmus, Anschaulichkeitsfunktion und Bedeutungsgewicht der Hauptwörter, Beiwörter und Zeitwörter, Deutlichkeit und Verschwommenheit, grobe Sachlichkeit, zarte Andeutung, geistreiche Umschreibung, Wortspiel, Metaphorik und Symbolik, Sinnlichkeit und Begrifflichkeit, Klangfarbe und Bildlichkeit, Rhythmus, Numerus und Klausel, Dynamik und Tempo, Sprunghaftigkeit und Stetigkeit, pointierte Knappheit und fließende Breite, Weichheit und Härte, ausgeglichene Harmonie und schroffe Kontrastwirkung, nüchterne Zweckmäßigkeit, Pathetik und Rhetorik, Schlichtheit und Überladung — diese sprachlichen Begriffe scheinen zunächst ein Chaos grammatischer und stilistischer Elemente darzustellen, in dem keine übersichtliche Ordnung herzustellen ist, es sei denn, daß bestimmte Temperamente sich in der Wahl dieser

Digitized by Google

Mittel als Persönlichkeitsausdruck charakterisieren. Neben der psychologischen Klassifikation nach Temperamenten lassen sich aber die vielerlei Gegensätzlichkeiten schließlich auch anderen umfassenden Kategorien einordnen, unter denen Begriffspaare wie Einheit und Vielheit, Geschlossenheit und Offenheit, Klarheit und Unklarkeit wiederkehren mögen. Also Wölfflinsche Kategorien. Aber die Anwendung der beiden letztgenannten Paare auf das Sprachkunstwerk ist bereits metaphorisch, da der primäre Bezug ihrer sinnlichen Bedeutung nur die sichtbare Bildkunst zu charakterisieren vermag. Andere Grundbegriffe Wölfflins, wie der im Vordergrunde stehende Unterschied von linear und malerisch, sind so eindeutig auf das Kunstwerk zugeschnitten, daß sie auch im übertragenen Sinne den literarischen Stil kaum erfassen können. Wenigstens bezeichnet selbst die Umsetzung dieser Begriffe in Begrenztheit und Unbegrenztheit immer noch sichtbare Bildformen, deren Gegensatz sich ziemlich mit dem von Geschlossenheit und Offenheit deckt.

Die Befruchtung der literarhistorischen Stilbetrachtung durch Wölfflins Vorgang trat zuerst mit der Übernahme der Begriffe des Tektonischen und Atektonischen, die eine Abwandlung von Geschlossenheit und Offenheit darstellen, in Erscheinung. Am sichersten und sichtbarsten müßten diese Gegensätze der Formgebung im metrischen Schema, in der Struktur der lyrischen Strophe,

Digitized by Google

in den Proportionen der strophischen Gedichte zu erkennen sein, denn die Metrik versinnlicht nach einem Worte Schmarsows die reine Form als solche in abstracto. Aber auch Drama und Epos lassen in Gruppenbildung und Aufbau Kompositionsgesetze erkennen, die der Raumfüllung der Bild- und Baukunst entsprechen. Die Verhältnisse der Symmetrie oder Asymmetrie lassen sich zahlenmäßig messen; von der „niederen Mathematik" der vereinzelten kleinen Stilmomente läßt sich nach Walzels Wort der Übergang zu einer „höheren Mathematik der Gestalt" finden.

Walzel erkannte in Shakespeares Komposition die atektonischen Grundsätze des Barockstiles, der die symmetrische Mittelachse zur Diagonale verschiebt; er charakterisierte daher seine Kunst in allen Teilen als die „des scheinbar Entbundenen, Regellosen, Unfertigen, Unbegrenzten, aber Bewegenden und Spannenden, nicht des Gesetzmäßigen, Begrenzten, Fertigen und Beruhigenden". Die Frage, ob Shakespeare nun geradezu als Barockdichter zu bezeichnen sei, blieb offen. Ihre Bejahung wäre nicht ganz in Wölfflins Sinne gewesen, insofern Shakespeares Baukunst keineswegs die „weitergewälzten Formen der Renaissance" darstellt; ein streng klassizistisches Drama ging Shakespeare in der englischen Literatur nicht voraus, und seine Kunst bedeutet daher entwicklungsgeschichtlich nicht die Lockerung eines klassischen Formprinzips. Es muß also die Frage sein, ob seine Freiheit nicht gleichnis-

Digitized by Google

weise eher mit dem Worringerschen Begriff der Gotik in Beziehung zu setzen wäre.

Eine Auflösung geschlossener Form ist dagegen im Verhältnis der deutschen Romantik zur Klassik zu erkennen. Nachdem durch Carl Steinweg einmal Corneille, Racine und Goethes Seelendramen aus der klassischen Bildkunst erklärt worden waren, lag es nahe, die Weiterentwicklung dieser Form nach der Romantik hin mit den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen erfassen zu wollen. Aber Walzel selbst ist ein viel zu guter Kenner der Romantik und ihrer Mannigfaltigkeit, als daß er diesen Schritt leichtfertig gewagt hätte. Als er in einem Aufsatz über „die Formkunst von Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen" (1915) das Verhältnis zu Goethes Wilhelm Meister zu besprechen hatte, war er sich klar darüber, wie wenig die auf das Einfachste und Schlichteste gerichtete Musikalität des Novalis mit barocker Gespreiztheit zu tun habe, und sah den wichtigsten Unterschied des Stiles darin, daß alles in die Ferne gerückt sei. In einem Nachwort freilich vom Jahr 1919 bekannte er, daß er inzwischen, offenbar unter dem Einfluß von Simmels Rembrandt und von Wölfflins Grundbegriffen, zu manchen neuen Ergebnissen gelangt sei. Aber er kann doch ein starkes Bedenken gegen die Erfassung romantischer Formung durch Wölfflins Barockkategorien nicht überwinden: „Ohne Zweifel kommen einzelne Romantiker wie Brentano oder Zacharias Werner oder E. T. A. Hoffmann der

Digitized by Google

Grundstimmung des Barocks sehr nahe. Doch zwischen Romantik und Barock tut sich im wesentlichen ein Gegensatz des Eindrucks auf. Barock betont weit mehr die Absicht, etwas Wuchtiges in die Form zu legen. Die Form des Barocks macht sich darum weit eindringlicher fühlbar als die Form der Romantik. Sie verrät eine tiefere innere Aufwühlung. Sie gewinnt etwas Lastendes, Gespanntes, fast Drückendes, ja Bedrückendes."

Trotzdem ist die Anwendung der Wölfflinschen Barockkategorien auf die Romantik versucht worden. Zuerst unternahm dies *Theodor Spoerri* in einem Aufsatz „Vom Wesen des Romantischen" (1918), indem er drei, den fünf kunstgeschichtlichen Grundbegriffen nachgebildete Begriffspaare aufstellte, nämlich als Zusammenfassung der beiden ersten Begrenzung und Auflösung, als Zusammenfassung der beiden letzten Gliederung und Verschmelzung, als Entsprechung des dritten Paares Bindung und Lösung. Warum ist die Reihenfolge geändert? Man hat den Verdacht, daß die Umstellung geschah, um die Gleichheit der ersten und dritten Polarität, die in der zweimaligen Anwendung des Begriffes Lösung zum Ausdruck kommt, zu verschleiern. Es bleiben in der Tat nur zwei Begriffspaare übrig, die sich ohne Schwierigkeit auch noch auf einen einfachen Gegensatz zurückführen lassen. Je allgemeiner aber die Begriffe werden, desto weniger vermögen sie die zeitliche Besonderheit eines Stiles zu erfassen. Das

Digitized by Google

zeigt schon die Argumentation Spoerris, der für die romantische Formgebung kein besseres Beispiel heranziehen kann als den jungen Goethe und seine Sturm- und Drang-Lyrik Willkommen und Abschied, Prometheus, Auf dem See. Wenn es aber nicht gelingt, zwischen Sturm und Drang und Romantik entscheidende Stilunterschiede festzustellen, dann hat diese Methode literarischer Stilforschung gar keinen Erkenntniswert. Darin lag ja gerade der Gewinn der Wölfflinschen Begriffe, daß sie einen einmaligen Entwicklungsprozeß in seinen Symptomen zu erfassen ermöglichten, daß der Barock als Ergebnis der Entwicklung immer in Abhängigkeit von der Renaissance als dem Ausgangspunkt dieser Entwicklung zu sehen war, daß also eine Vermengung mit der Gotik, die sich bei Anwendung weltanschaulicher Typologie sogleich eingestellt hätte, hier ausgeschlossen war, obwohl zwischen Hochgotik und Spätgotik ein Übergang ähnlicher Art sich vollzieht, wie zwischen Renaissance und Barock.

Die hier schon vorbereitete Zusammenziehung aller Begriffspaare in einen einzigen Gegensatz wurde durch *Fritz Strich* durchgeführt, dessen Buch über „Klassik und Romantik" den weitaus bedeutendsten Versuch darstellt, Wölfflinsche Gesichtspunkte auf die Literaturwissenschaft zu übertragen. Strichs frühere Untersuchung über den lyrischen Stil des 17. Jahrhunderts (1915), worin mit einer dem kunstgeschichtlichen Meister abgesehenen

Digitized by Google

Technik vergleichender Gegenüberstellung ausgewählten Materials die Charakteristik der unendlichen Bewegung, der Vergrößerungstendenz, des unerlösten Ringens, des jähen Wechsels und unaufhörlichen Widerspruchs gewonnen wurde, hatte bereits auf eine Stilverwandtschaft der Barocklyrik mit Klopstock, Sturm und Drang und Romantik hingewiesen. Das Buch über Klassik und Romantik sucht diese Erkenntnis auf eine feste Grundlage zu stellen, indem aller Stilgegensatz zurückgeführt wird auf eine Urpolarität des menschlichen Geistes, dessen Streben nach Ewigkeit sich spalten muß in zweierlei Richtung nach den Zielen Vollendung oder Unendlichkeit.

Diese Antithese ist nicht neu; bereits die romantische Theorie der Brüder Schlegel hatte auf die Gegenüberstellung hingeführt, die dann in Heines „Romantischer Schule" klar formuliert ist: „Die klassische Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, und ihre Gestalten konnten identisch sein mit der Idee des Künstlers. Die romantische Kunst hatte das Unendliche und lauter spiritualistische Beziehungen darzustellen oder vielmehr anzudeuten, und sie nahm ihre Zuflucht zu einem System traditioneller Symbole oder vielmehr zum Parabolischen."

Mit Übernahme dieser dominierenden Polarität nähert sich Strichs Stilunterscheidungskunst eigentlich mehr Worringers Zweiteilung von Einfühlung und Abstraktion, als Wölfflins vielseitiger

Digitized by Google

Unterscheidung nach verschiedenen Dimensionen. War bei Wölfflin ein Netz auf die Fläche gelegt, mittels dessen alle Erscheinungen wie auf einer Erdkarte nach Mercators Projektion zu lokalisieren waren, so sehen wir hier gewissermaßen nach Zusammendrehung aller Fäden das Drahtseil gespannt, auf dem ein Artist allerlei Wunderdinge vollbringen kann, auf dem aber bloß die Bewegung nach rechts oder links möglich ist. Diese Beschränkung auf eine Dimension ergibt klar erkennbare Scheidung vom Mittelpunkt aus. Die Zielpunkte stehen von vornherein fest, wie bei dem Gesellschaftsspiel der bouts rimés, bei dem nur die zum vorgeschriebenen Endreim hinführenden Zeilen auszufüllen sind, oder wie beim Reimspiel der romanischen Glossendichtung, deren Strophe immer in eine Zeile des gegebenen Themas zu münden hat. Die ganze Sendung und jede Wendung der Klassik führt zum Ziel Vollendung. Die formlösende Offenheit, knospende Frühlingszeit, traumselige Trunkenheit und Erweckung der Vergangenheit in der Romantik dagegen zeigt weit und breit nichts anderes als Unendlichkeit. Die Durchführung ist ein glänzendes Virtuosenstück auf einer Saite, das mit so sicherem Strich gespielt wird, mit solcher Tonfülle, solchem Reichtum an Material und so hinreißendem Schwung, daß der bestechende Reiz und die glänzende Form dieses geistreichen Buches als schriftstellerische Leistung die größte Bewunderung verdient. Und trotzdem oder vielleicht

Digitized by Google

gerade deshalb müssen doch gegen die wissenschaftliche Tragkraft des Ganzen ernste Bedenken erhoben werden, gerade im Interesse eines nachhaltenden Erfolges dieser Arbeit, die nicht abgelehnt werden darf, deren Anregungen aber in Nachprüfung und Widerspruch sich viel stärker auswirken werden als in dogmatischer Übernahme der Ergebnisse.

Wenn das Bauwerk Strichs in seiner glänzenden Fassade der mehr deduktiven Art Worringers, in seiner Innenarchitektur dagegen mehr der induktiven Materialbehandlung Wölfflins entspricht, so ist damit schon gesagt, daß die künstlerische Lösung der eindrucksvollen Schauseite und die wissenschaftliche Lösung der inneren Raumverteilung in keinem ganz organischen Zusammenhang stehen und daß bei aller Verführungskunst der Außenseite die eigentlichen Werte dieses Buches doch im Innern liegen und zwar gerade in den Partien, die sich dem Zwang der Konstruktion nicht ohne weiteres fügen wollen, sondern feinere Scheidungen vornehmen, in den vielen äußerst treffenden sprachlichen Beobachtungen, die ohne Verleitung durch kunstgeschichtliche Analogien einmal die besonderen Ausdrucksmittel der Dichtung als solche berücksichtigen und somit als Anfänge einer neuen literarischen Stilforschung zu begrüßen sind.

Man muß zunächst fragen: sind denn Vollendung und Unendlichkeit wirklich zwei so polare Begriffe, daß eines das andere und beide ein drittes aus-

Digitized by Google

schließen? Ist nicht sowohl theoretisch eine Vollendung im Unendlichen zu denken als praktisch ein Ausdruck des Unendlichen in der Form der Vollendung zu erstreben? Theoretisch hat Schiller, als er von der ästhetischen Erziehung des Menschen handelte (im 18., 19., 21. Brief), diese Unendlichkeit in das Programm der klassischen Dichtung aufgenommen; die Schönheit ist ihm die Verknüpfung entgegengesetzter Zustände, ihre Bestimmtheit liegt in der Einschließung aller Realitäten und ist nicht Begrenzung, sondern Unendlichkeit; die ästhetische Bestimmungsfreiheit ist als erfüllte Unendlichkeit zu betrachten. Dagegen hat schon der junge Hölderlin die Vollendung als der Geister heiliges Ziel besungen, und in den späteren Philosophischen Fragmenten sprach er von einer dritten Vollendung, „wo die bestimmte Unendlichkeit so weit ins Leben gerufen, die unendliche so weit vergeistigt ist, daß eines an Geist und Leben dem andern gleich ist, wie auch nach dieser dritten Vollendung das Bestimmte immer mehr belebt, das Unendliche immer mehr vergeistigt wird, bis die ursprüngliche Empfindung ebenso das Leben endigt, wie sie in der Äußerung als Geist anfing, und sich die höhere Unendlichkeit, aus der sie ihr Leben nahm, ebenso vergeistigt wie sie in der Äußerung als Lebendiges vorhanden war". Auch Strich läßt Hölderlin empfinden, daß sich in ihm selbst die Versöhnung vollziehen wollte, daß sich Klassik und Romantik in ihm und seiner Dichtung zu vereinigen begannen.

Digitized by Google

Trotzdem faßt Strich Hölderlin als Romantiker auf, weil er nicht mehr wie die Klassiker an die Erlösung im Schein, an die Versöhnung der Extreme in der schönen Kunst glauben konnte. Aber er spricht außerdem am Schluß seines Buches von einer Synthese aus Romantik und neuer Klassik; er nennt Platen, Mörike und Grillparzer, sodann Hegel und Hebbel, ohne doch behaupten zu können, daß mit Aufhebung der angenommenen Spaltung in ihrem Stil nun die Ewigkeit erreicht sei.

Aber außer dieser positiven Synthese durch beiderseitige Steigerung ist auch eine Vereinigung der Gegensätze nach unten denkbar, eine, wenn man so sagen darf, negative Synthese. Der Gegensatz von Vollendung und Unendlichkeit schließt auch die beiden Negationen in sich: Endlichkeit und Unvollendung. Warum sollte nicht unvollendete Endlichkeit gleichfalls ein Feld künstlerischer Betätigung sein können, und könnte man in dieser Formel nicht den beschränkten Realismus, den Naturalismus und den Impressionismus fassen? Es würde dann nicht schwer sein, einen Zusammenhang mit den drei Diltheyschen Weltanschauungstypen des Naturalismus, des objektiven Idealismus und des Idealismus der Freiheit herzustellen, wie ihn Hermann Nohl für Dichtung, Malerei und Musik in Parallele zu bringen bemüht war. Allerdings gehören bei Dilthey schon die romantischen Philosophen zu zwei verschiedenen Typen: Schelling, Schleiermacher, Hegel zum objektiven Idealismus, Fichte zum Idealismus

Digitized by Google

der Freiheit, und dieselbe Scheidung dürfte Goethe und Schiller trennen.

Auch Strich gelangt tatsächlich entgegen dem apodiktischen Dualismus seines Einganges am Schluß doch noch zur Erkenntnis eines dritten Stiles, den etwa Heines „Meeresstille" im Gegensatz zu Goethes und Eichendorffs Dichtungen gleichen Themas, oder Lenaus „Abendbild" im Gegensatz zu Schiller und Brentano erkennen läßt. Es wäre wichtig, auch einmal vorklassische Dichtungen des gleichen Themas neben klassische und romantische zu stellen und zu sehen, ob sich die Zahl der Stilmöglichkeiten dadurch nicht noch weiter vermehrt.

Kehren wir aber zunächst einmal zur Antithese, die Strichs erste These ist, zurück. Wenn wir zugeben wollen, daß die deutsche Klassik aus Entsagung geboren ist und den Verzicht auf Sehnsucht in die Zeit und auf Unendlichkeit in sich schließt, so ist es richtig, daß diese Entsagung der Romantik nicht möglich war. Aber auch der einer wahrhaft polaren Gegensätzlichkeit entsprechende umgekehrte Verzicht auf die Vollendung liegt keineswegs in der Idee der Romantik; sie hat sich gar nicht als Antipodin der Klassik gefühlt, sondern hat die Vollendung der Klassik in ihre Sehnsucht mit aufgenommen. Wenn Strich selbst die Romantik mit der Sehnsucht nach ihrem Gegenpol, der Klassik, beginnen läßt, so ist das Wort Gegenpol in diesem Satz nicht zu halten. Die Sehnsucht in die Zeit

Digitized by Google

führt die Romantiker zur Geschichte als dem Fluß unendlichen Werdens. Aber während Strichs Überspitzung den Klassikern eine wahrhaft feindliche Stellung zur Geschichte zuspricht, weil sie die zeitlose Dauer suchten, ist den Romantikern die Sehnsucht nach Überwindung der Zeit nicht fremd, und Novalis, der diese Sehnsucht zum Thema seines „Heinrich von Ofterdingen" machte, er, der zugleich, wie Richard Samuel gezeigt hat, der Bahnbrecher des historischen Sinnes der Romantik gewesen ist, hat gleichwohl den Sinn der Geschichte, ähnlich wie Schiller, als ein Zielstreben nach Vollendung aufgefaßt und jedem Einzelnen die Erreichung dieses Zieles im Lauf der Geschichte zugesprochen: „Fortschreitende immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte. Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen oder bei einem abermaligen; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriffen, aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor."

Trotz dieser vielfältigen Überschneidungen sucht Strich die Polarität von Vollendung und Unendlichkeit charakterologisch auf den Antagonismus zweier Typen zurückzuführen: des klassischen und des romantischen Menschen. „Der klassische Mensch", so heißt es, „wenn er vollendet ist, faßt das zeitlose, ewig sich gleichende Wesen des Menschentums in sich zusammen und ist sein Repräsentant. Der ro-

Digitized by Google

mantische Mensch ist erst unendlich, wenn er die unendliche Geschichte, die ewige Verwandlung des Menschentums durchläuft... Der klassische Mensch repräsentiert die ewige Gattung in sich selbst; er ist zeitloser Repräsentant, wenn er in sich selber zeitlos ist und dauert. Der romantische Mensch ist Inbegriff der unendlichen Geschichte; er will die Zeit nicht nutzen und also auch nicht messen; er will sie leben ohne Maß."

Die Meinung geht zweifellos dahin, dies wesensverschiedene Menschentum des Klassikers und Romantikers nicht nur als Idealtypen aufzufassen, die innerhalb der Dichtung Gestalt gewinnen, sondern es in den Persönlichkeiten klassischer und romantischer Dichter empirisch verwirklicht zu sehen. Klassische Dichtung entsteht aus klassischem Menschentum, wie es in der Anlage der Persönlichkeit, im intelligibeln Charakter, determiniert ist. So erscheint Goethe bei Strich als der klassische Mensch schlechthin: „Dies macht Goethe zu einer so wahrhaft klassischen Persönlichkeit, daß er immer den gegenwärtigen, lebendigen Augenblick zu leben und zu gestalten wußte, weil der Augenblick für ihn den Ewigkeitsgehalt besaß." Aber wenn Goethes persönlichste Spiegelung und Lebensquintessenz in seinem Faust zu erblicken ist, so betont ja gerade die Idee dieser Dichtung und ihre klassische Formulierung in der Wette aufs allerstärkste die Wertlosigkeit des Augenblicks und die Tendenz unendlichen Erlösungsstrebens. Es ist auch nicht richtig, wie

Digitized by Google

Strich sagt, daß Faust sich nur bis zu jenem Augenblick verwandle, den er um seiner Schönheit willen um Dauer und Verweilung bitte. Das Glück dieses Augenblicks ist ja nur ein Wahn, den Faust hypothetisch genießt, und selbst im Jenseits wird ihm, wie Rickert am eindringlichsten dargelegt hat, noch nicht die Vollendung beschieden sein, die selig in sich selbst ist, sondern fortgesetzte Tätigkeit eines aufsteigenden Läuterungsweges. Der faustische Mensch, wie ihn Spengler nach Goethes Weltgedicht getauft hat, müßte nach Strich nicht als der klassische, sondern als der romantische Mensch bezeichnet werden.

Der klassische Mensch ist aber Goethe, wie man im Innern des Buches erfährt, erst durch die italienische Reise geworden, die das Ziel seiner Sehnsucht war und ihn von der Sehnsucht heilte. Der junge Goethe hatte die unendliche Sehnsucht, ja die Todessehnsucht gekannt, während erst die Tätigkeitsforderung des klassischen Goethe jede Sehnsucht ausschließt. Mignons Sehnsuchtslied stammt ja noch aus der voritalienischen Zeit. Auch die metaphorische Sprache, die eine Befreiung „des einen unendlichen, gemeinsamen Geistes aus der Geschlossenheit und Vielheit der Gestalten" bedeuten soll, hat der junge Goethe in seltenem Reichtum gehandhabt, und noch 1781 nennt er sich einen „ewigen Gleichnismacher". Aber es ist richtig, daß die Metaphern in seinem klassischen Stil zurücktreten. Im Jahr 1795 übersetzt er aus Mad. de Staël die

Digitized by Google

Sätze: „Wer Bilder braucht, um sich einen Begriff zu verschaffen, zeigt eine Schwäche des Geistes an; denn selbst einem Gedanken, den man auf diese Weise klar machen könnte, würde es doch, bis auf einen gewissen Grad, an Abstraktion und Feinheit mangeln. Die Abstraktion ist weit über alle Bilder, sie hat eine geometrische Genauigkeit, und man kann sie nicht anders als mit ihren bestimmten Zeichen ausdrücken." Fast könnte man meinen, daß Goethe hier seine eigene Ansicht ausgedrückt fand, wenn er nicht später in der Farbenlehre (Historischer Teil. Fünfte Abteilung. Intentionelle Farben) für Poesie und Philosophie wieder das Entgegengesetzte vertreten hätte.

Weiter ist zu beobachten, wie seit der italienischen Reise alle Formen unter das Gesetz des Gleichmaßes treten: Ich selbst hatte einmal Gelegenheit, unter Benutzung Strichscher Anregungen darauf hinzuweisen, wie die italienische Umarbeitung des Mondliedes in ihren neu hinzugefügten Strophen die Symmetrie eines fünfaktigen Dramas aufweist. Gleiches ist in der Jugenddichtung nicht zu finden. Will man nun den Gegensatz des jungen Goethe und des klassischen Goethe in das von Strich aufgestellte Polaritätsschema einfügen, so bleibt nichts anderes übrig, als den jungen Goethe Romantiker zu nennen.

Wie steht es aber mit dem alten Goethe? Die „Selige Sehnsucht" des Diwan, in der Burdach mit Goethes eigener Entelechie- und Metamorphosen-

Digitized by Google

lehre die mystisch-kathartische Idee der Romantik verbunden sieht, kennt keine Schönheit, die selig in sich selbst ist. Auch zu dem unbegrenzten Fluß der freien Rhythmen, die nach Strich den eigentlichen Rhythmus der Romantik bedeuten, hat der Diwandichter sich zurückgefunden. Ebenso zum Reimspiel, das von Strich ein paar Seiten später als die romantische Gegensätzlichkeit zum Rhythmus bezeichnet wird. Wir denken an das Diwangedicht von Behramgur, dem Erfinder des Reimes, oder an Fausts Vermählung mit Helena, wenn wir bei Strich lesen, daß die Paarung und Verschmelzung des romantischen Reimes eine Gestaltung zeitfüllender Liebe sei. Und wenn nun auch zuzugeben ist, daß die Liebesgedichte des Sonettenkranzes, in denen der alte Goethe mit den Romantikern wetteiferte, mehr den Charakter ruhender Gebilde haben, wie ja Goethe überhaupt das Sonett als Form der Selbstbeschränkung betrachtete, so bleibt es bedeutsam, daß er vorher, ebenso wie Schiller, das Sonett überhaupt verschmäht hat, womit sich eine Periode strenger Klassizität in seinem Schaffen abgrenzt. Aber wenn nun weiter die klingende Farbigkeit der romantischen Sprache, die in Klang und Rhythmus zum Ausdruck des Gehaltes wird, der klassischen Allgemeingültigkeit der Worte gegenübergesetzt ist, so läßt sich die ausschließende Geltung des Satzes, daß Brentanos „Lustige Musikanten" in der Klassik gar nicht zu denken seien, durch Goethes Hochzeitslied widerlegen:

Digitized by Google

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

Dieses Gedicht fällt sogar in Goethes streng klassische Periode, und da die Philosophen den Literarhistorikern verboten haben, von Einflüssen zu sprechen, so muß man es entweder als eine Ausnahme bezeichnen oder als ein Symptom dafür, daß der klassische Mensch hier schon in eine Wandlung eintritt, die man als Romantisierung bezeichnen darf. Auch die Verse der „Pandora" (und gewiß ebenso den Schluß des „Faust") faßt Strich „als umgrenzte, in sich selbst geschlossene Formen und freie Glieder eines großen Organismus" auf und läßt sie „aus einer letzten Tiefe der klassischen Intention, der auch die stetige Bewegung eines Rhythmus noch zu wenig plastisch, zu ziehend und unendlich war", hervorgehen. Aber das ist doch nur eine relative Charakteristik, die aus dem Vergleich mit extrem chaotischer Romantik gewonnen werden kann. Die Charakteristik des klassischen Verses als absoluter Gegensätzlichkeit zum romantischen Vers ist dagegen eigentlich nur an Dichtungen wie „Iphigenie", den „Römischen Elegien" und „Hermann und Dorothea" durchzuführen. Der streng klassische Goethe schrumpft damit zusammen auf die Zeit von der italienischen Reise bis zu Schillers Tod, also auf keine ganze zwei Jahrzehnte seines Lebens. Die Klassik ist dann nur eine Episode seines Gesamtwerkes.

Digitized by Google

Nicht viel anders sieht es mit Schiller aus. Wenn Strich behauptet, sein jambischer Vers habe sich vom „Wallenstein" bis zur „Braut von Messina" mit zunehmender Deutlichkeit rhythmisch oder sprachlich zu schließen versucht, so sind wohlweislich „Don Carlos" und „Wilhelm Tell" als Anfang und Ende der Entwicklung weggelassen. Man braucht nur einmal die Thaliafassung des „Don Carlos" mit den späteren Drucken zu vergleichen, um zu sehen, wie geschlossene Verse anders umbrochen werden, um ein Enjambement zu erreichen. Vom „Wallenstein" zur „Jungfrau von Orleans" und dann wieder von der „Braut von Messina" zum „Tell" steigert sich der Antagonismus zwischen Satz und Zeile; die Perioden strömen immer erregter über den Schluß des Verses hinweg, wie etwa an Bertrands Rede in der Jungfrau von Orleans V. 213 zu sehen ist. Dazwischen kommt in „Maria Stuart" und „Braut von Messina" die klassizistische Gegenbewegung sowohl im Bau der einzelnen Verse als auch in der geschlossenen Komposition des Ganzen zum Ausdruck. Man würde also den streng klassischen Schiller eigentlich nur in diesen beiden Dramen zu finden haben; in den andern Stücken aber eine relative Klassizität, die erst im Vergleich mit romantischen Gegenbeispielen heraustritt. Kleists Sprache, daran gemessen, wogt gewiß weit stürmischer, drängt mit mehr musikalischer Dynamik und ist dionysischer. Trotzdem wird man nicht, wie Strich sagt, in Schiller und

Digitized by Google

Kleist zwei Pole des Sprachstils zu erkennen vermögen. Der Gegenpol der Kleistschen Sprache ist Goethes „Iphigenie", und dieser Gegensätzlichkeit waren sich beide Dichter bewußt. Dagegen bedeutet Kleists dramatischer Vers nur eine Steigerung der Richtung, die bereits Schiller eingeschlagen hatte.

Kleists Erscheinung steht im übrigen so allein, daß man immer wieder Bedenken trägt, ihn ebenso wie Hölderlin voll zur Romantik zu rechnen. Aber gerade Kleist und Hölderlin hat Strich nötig, um nachzuweisen, daß nur die Romantik die wahre dionysische Tragödie kannte. Das Korrelat dazu wäre die Behauptung, daß die eigentlich klassische Dichtungsgattung das apollinische Epos, die Kunst des ruhigen Schauens sei, was denn auch leise einmal anklingt, aber doch nicht festgehalten wird, weil gerade die deutsche Klassik keinen rechten Beleg dazu gibt. Würde dieser Gedanke weiter verfolgt, so müßte er dahin führen, einen wesentlichen Unterschied zwischen der griechischen und der deutschen Klassik zu erkennen, wie ihn auch ein Kritiker Strichs, der Ästhetiker Theodor A. Meyer, hervorhebt. Nach Nietzsche, der bereits ein Kennzeichen des Deutschen im Sinn für das Werden erblickte, gelangt Meyer zu der Formel: „Die Griechen stellten das Sein, die Weimaraner das Werden dar." Gerade das vollendete Sein und das unendliche Werden aber waren die Grundbegriffe für Strichs Scheidung von Klassik und Romantik. Wie ist

Digitized by Google

dieser Widerspruch zu lösen? Strich selbst scheint in seiner letzten Arbeit, in der die deutsche Klassik nur noch als entsagende Selbstbezwingung und maßvolle Beschränkung der romantischen Natur durch das Ethos des idealistischen Geistes aufgefaßt wird, den Einwänden Rechnung zu tragen. Nur dem Griechentum wird nun noch die selige Erlösung der Form zugesprochen, während selbst in der „Iphigenie" Goethes eine unter der stillen Oberfläche zitternde schmerzhafte Verhaltenheit herauszufühlen ist.

Wir kommen also auch hier auf das Ergebnis der vorausgehenden ideengeschichtlichen Betrachtung zurück, daß deutsche Klassik und deutsche Romantik in keinem diametralen Gegensatz stehen und daß von einer wirklichen Polarität nicht gesprochen werden kann. Ein anderer Kritiker Strichs, Walther Brecht, hat sogar darauf hingewiesen, daß romantische Dichter sich gelegentlich der geschlossenen Form bedienen können, so wie Klassiker der offenen. Er findet Brentanos „Schweig Herz! kein Schrei!" geschlossener als Goethes „An Mignon". Und trotzdem erweist sich ihm Strichs Grundkonzeption als durchaus richtig. Ich kann ihm zustimmen, unter der Voraussetzung, daß der Paßzwang der Polarität endgültig aufgehoben und die Stilgrenze zwischen deutscher Klassik und deutscher Romantik als ein fließender Übergang freigegeben wird. Dieser Wunsch zielt nicht auf eine Verwischung der Begriffe, sondern auf ihre Schärfung

Digitized by Google

und Klärung. Sobald die Romantik nicht als Antithese zur Klassik dasteht, sondern als eine Entwicklung über sie hinaus betrachtet wird, gewinnen alle Stilbeobachtungen Strichs ungezwungenes Leben und volle Überzeugungskraft. Dann kann ihrer Zahl aus allen weiteren Vergleichen, zu denen dieses Buch anregt, unermeßliche Bereicherung und Bestätigung zuwachsen. Um nur ein anderes Beispiel der Gegenüberstellung von Goethe und Brentano zu nennen, so zeigt sich einer der Gesänge Werdos aus dem „Godwi" von „Künstlers Abendlied" abhängig, aber die Ersetzung des Wortes „Ewigkeit" durch „unendlich" ist ein deutliches Kennzeichen der Weiterbildung aus veränderter Gefühlseinstellung:

Goethe	Brentano
Wirst alle meine Kräfte mir	Und reicht nach allen Seiten
In meinem Sinn erheitern	Die ew'gen Arme hin
Und dieses enge Dasein mir	Mein Dasein zu erweiten,
Zur Ewigkeit erweitern.	Bis ich unendlich bin.

Das ist nur eine Kleinigkeit. Aber wie Strich seinen Begriff der Unendlichkeit aus dem der Ewigkeit abgeleitet hat, so ist hier im einzelnen Wort ein Übergang zu beobachten, der keine eigentliche Gegensätzlichkeit in sich schließt. Alle Vergleichsergebnisse, sei es, daß sie Wortschattierungen im Kleinen oder Kompositionsprinzipien im Großen betreffen, werden immer ein Mehr oder Weniger, ein unbewußtes Weitergleiten, eine Fortentwicklung bedeuten, aber keine Absage oder Gegenbewegung.

Digitized by Google

Auch die Kategorien, in die Strich, von Worringer zu Wölfflin übergehend, die Polarität zwischen Vollendung und Unendlichkeit wieder aufgelöst hat, können nur ein Relativitätsverhältnis, keine absolute Charakteristik darstellen. Sie stehen in folgenden Reihen einander gegenüber:

Klassik	Romantik
Unwandelbare Ruhe	Unstete Bewegung
Einheit in Vielheit gegliedert	Einheit ohne Gliederung in ständigem Fluß
Plastische Abgeschlossenheit	Malerische Unbegrenztheit in unerschöpflicher Verwandlung
Gegenwartsgefühl	Sehnsucht ohne Ziel, Grenze und Gegenstand; unendliche Melodie
Lebende Gestalt	Arabeske; sichtbar gewordene Musik

Wollte man diese Stichworte zur absoluten Charakteristik verwenden, so würden, wie bereits festgestellt wurde, auf der linken Seite nur sehr wenige Kunstwerke ihren Platz finden, und der Begriff der deutschen Klassik als Stil würde sich mit dem geschichtlichen Begriff gar nicht mehr zur Deckung bringen lassen. Umgekehrt aber würde nun auf der anderen Seite alles sich durcheinander drängen, was als nichtklassisch anzusehen ist: Klopstock, die Stürmer und Dränger, der junge Goethe, der junge Schiller, Jean Paul, Kleist, Hölderlin und die Romantiker von Jena und Heidelberg. Und Georg Büchner, wie ihn Strichs Schüler Lipmann

Digitized by Google

als Übergangserscheinung zwischen Romantik und Jungem Deutschland analysiert hat, müßte trotz aller nachgewiesenen Unterschiede doch auf der rechten Seite bleiben.

Hier ist, wenn die Kategorien für literarhistorisch-stilgeschichtliche Charakteristik brauchbar werden sollen, eine Scheidung zu treffen, und es bedarf mindestens dreier Kolumnen, um den vorklassischen und nachklassischen Stil auseinanderzuhalten. Die plastische Abgeschlossenheit der Klassik würde dann eingerahmt von einem Hinstreben zum Plastischen, wie es in dem Dreingreifen und Packen des Sturmes und Dranges bereits sich ausspricht, und einem romantischen Fortstreben vom Plastischen in der Richtung zum Unbegrenzten. Das Maß und die unwandelbare Ruhe der Klassik stünde zwischen der äußeren Maßlosigkeit des Sturmes und Dranges und der inneren Maßlosigkeit der Romantik; die lebende Gestalt der Klassik zwischen dem ungestalten Leben des Sturmes und Dranges und der romantischen Arabeske. Mit dem Sturm und Drang würde die Klassik das Gegenwartsgefühl teilen, mit der Romantik die Einheit; doch würde die in Vielheit gegliederte Einheit oder zusammengefaßte Vielheit der Klassik wiederum zwischen der Vielheit des Sturmes und Dranges und der ungegliederten Einheit der Romantik in der Mitte stehen.

Mit der vorgeschlagenen Dreiteilung ist es aber noch nicht getan. Die beiden äußeren Reihen müssen, da sie Bewegung und Entwicklungstendenz be-

Digitized by Google

deuten, in sich wieder mannigfache Abstufung zulassen. Über den Mangel seiner ersten Stiluntersuchung, in der die gesamte Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts ohne Unterscheidung und Gruppierung als Einheit im Barockstil aufgefaßt wurde, ist Strichs Buch über „Klassik und Romantik" bereits hinausgekommen, indem es sich der Wahrnehmung verschiedener Spielarten innerhalb der Romantik nicht verschließt. Es wird eine dionysische und eine christliche Romantik geschieden, von denen die eine zum Rhythmus, die andere zum Reim drängen soll. Das stimmt nicht ganz, insofern der Dichter der freirhythmischen „Hymnen an die Nacht" gewiß zu den christlichen Romantikern zu rechnen ist. Als Dionysiker aber werden Kleist und Hölderlin aufgefaßt, und damit wird ihre Sonderstellung erkannt, die man nach Stil und Gestaltungskraft wohl als eine Zwischenstellung zwischen Klassik und Romantik ansehen darf.

Wenn nun aber weiter zwischen einer gotischen Romantik (Novalis) und einer barocken (Kleist) unterschieden wird, so ist die Anwendung kunstgeschichtlicher Stilbegriffe, die so weit entlegene Zeitalter heraufrufen, nicht unbedenklich. Ist der Parallelismus im Stil verschiedener Künste auf gleiche Weltanschauung und Geisteshaltung des schöpferischen Menschen zurückzuführen, so muß diese Gleichrichtung doch am deutlichsten in den Ausdrucksformen der gleichen Zeit sichtbar werden, und für die romantische Dichtung sollte sich dem-

Digitized by Google

nach kein besserer Vergleich finden lassen als in der romantischen Bildkunst, deren Stil der gleichzeitigen Dichtung näher stehen muß als Gotik und Barock. Wie ist der Stil der romantischen Kunst zu charakterisieren? Die letzte Darstellung der Kunst des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, die wir durch Georg Pauly erhalten haben, verneint ihn überhaupt durch die Feststellung, daß die Romantik kein eindeutiges Formprinzip in der bildenden Kunst hervorgebracht habe. „Es gibt also keinen romantischen Stil, sondern nur eine romantische Gesinnung." Soll das auch für die romantische Dichtung gelten, der Strich allerdings gerade die Gesinnung, die für die klassische Form bestimmend ist, abgesprochen hat? Man müßte zur Bejahung neigen, wenn die Kategorien des Romantischen immer nur in der Negation des Klassischen bestünden, wie es nach Strichs Schlußformel den Anschein hat: „Klassik ist Form schlechthin — eine romantische Form gibt es nicht."

Nun gibt es aber eine ausgesprochen romantische Stilform innerhalb einer anderen Kunst, nämlich in der Musik. Schon Rousseau und nach ihm A. W. Schlegel und Schelling haben die Harmonie der modernen Musik im Gegensatz zur Rhythmik und Melodie der Antike als Charakteristikum des neuzeitlichen Geistes angesehen. Und wie Schelling davon spricht, daß in der harmonischen Musik die Endlichkeit nur als eine Allegorie des Unendlichen erscheine, so bedient sich die neuere Musikwissen-

Digitized by Google

schaft zur Charakteristik der romantischen Harmonik wieder genau derselben Ausdrucksweise, die wir aus Worringers Formulierung der Gotik und ihren anderen Parallelen kennen. Ich zitiere das Buch von *Ernst Kurth* über romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan: „Nirgends *Erfüllung*, wie sie sich im klar bewußten Weltbild spiegelt; ein Ahnen aus dem Unbewußten, dunkles Wollen und Hinausdrängen tritt in Gegensatz zur klassischen Abgeklärtheit; die Unerlöstheit, das Sehnen, das sich nie stillt und vollendet, wird zum Lebensgefühl; denn würde es sich erfüllen, so würde es sich selbst aufheben; daher ein stetes Weiterrücken unerreichbarer Ziele, letzten Endes die Sehnsucht nach der Auflösung ins All, die auch den religiösen Charakter der Romantik bedingt. Daher auch eine Leidenschaftlichkeit, die sich bis in Verzückung hineinsteigert. Ferner ein unruhiges Ineinanderdringen vieler gleichzeitiger Empfindungen. Während der Klassizismus das voll zur Klarheit erstandene Schaffen in der Kunst heraushebt, empfindet die Romantik dies als nüchtern und sucht das Kunstwerk mehr in seinem Auftauchen, in einem tiefen, dämmrigen Stadium seines Vorbrechens zu fassen. Daher auch ein eigentümlich traumhaftes Erlebnis der äußeren Sinneswelt, ihrer Geschehnisse wie ihrer Natur, ein fast krankhaftes, von ungestilltem Sehnen geweitetes Aufsaugen ihrer Stimmungen; die klassische Kunst war in voller schönheitstrunkener Lebensbetonung ausgereift, der Romantiker *leidet* wieder

Digitized by Google

unter der Schönheit. Daher gewinnt sie als eigentümlichen Zug ihren oft starken Einschlag in die Melancholie. Aufsteigendes Dunkel und Dämmer beginnen überall dem romantischen Empfinden die Welt einzuhüllen, die dem Klassiker im Glanze erstrahlte. Natur und Leben tauchen in ein ahnungsvolles Zwielicht.... Das Lebensbild erfüllt in der Kunst mehr die Resonanz dunkler Tiefenvorgänge als die klare Darstellung der Dinge. Feste Formen lösen sich wieder ins Nebelhafte. Und wie der Romantiker die Welt in Dämmern und durch traumhaft verschwimmenden Blick sieht, so rückt ihm auch die klare klassische *Harmonik* mehr und mehr in nebelhafte Ferne; seine innere Klangphantasie spielt mit einem dämmrigen Hören, das die Konturen verfließen läßt. Helle und Düsternis wogen auch durch die Klangfarben in stetem, oft grellem Wechsel. Die unsichtbaren Kräfte wirken herauf, was sich in gärender Durchsetzung der Klänge mit energetischen Spannungen darstellt."

Was diese Darstellung nun trotz der fast wörtlichen Übereinstimmungen unterscheidet von der polaren Begriffsfassung Worringers und ihrer Nachbildung durch Strich, das ist die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise. In der Musik läßt sich nach Kurth besonders klar die Erscheinung verfolgen, daß „die Anfänge romantischen Kunstcharakters inmitten klassischer Formen auftreten und sich erst sehr allmählich von diesen lösen, sie von innen heraus weitend, zersetzend und durch-

Digitized by Google

brechend." Die Gipfelung des Klassizismus löst notwendig die Überleitung zu romantischem Schaffenscharakter aus. „Der größte Klassiker, Beethoven, vollführt diese Wende, beide Kunstrichtungen in sich vereinend, wie es im Wesen der anbrechenden Romantik liegt; aber diese Vereinigung ist kein stilles Nebeneinander, sondern das Gären eines Kampfes, der von den Tiefen her die ganzen Seelenkräfte durchwirkt." Aber auch schon vor Beethoven, bei Mozart, ja schon bei Haydn und Gluck, verraten inmitten klassischer Kunst „vereinzelte, oft überraschend und blitzartig vorbrechende romantische Züge das Wetterleuchten aus den Tiefenhorizonten".

Die Spannungslösung, die diesem Wetterleuchten folgte, war kein rasch vorüberziehender Gewitterschauer, sondern ein kosmisches Elementarereignis. Nicht die Episode einer Generation und einer Geschmacksperiode ist die romantische Musik in Deutschland, sondern ein organisches Werden, das von Beethoven über Weber und Schumann bis zu Richard Wagner und Hugo Wolf sich erstreckend ein ganzes Jahrhundert ausfüllt und in ungebrochener Richtungseinheit und Stoßkraft weit über die Lebensdauer einer geschichtlichen Periode hinausschreitend nicht als Ventil wandelbaren Zeitgeistes, sondern als Ausdruck nationalen Formwillens aufzufassen ist. In der romantischen Musik scheint der deutsche Geist seine eigenste künstlerische Stilform gefunden zu haben, womit auch der Dich-

Digitized by Google

tung und der Malerei ein neuer Weg gewiesen wurde, den diese Künste aber nicht bis zum Ende mitzugehen vermochten. So konnte Gundolf die schöpferische Erfüllung des romantischen Triebes in der Musik finden, während die romantische Dichtung sich nicht bis zur eigenen Form verdichtete, sondern Tendenz blieb, und Cysarz kann Beethovens Symphonien die rundeste Gestaltung des deutschen Idealismus nennen. Nietzsche aber, als er den Kampf gegen die romantische Musik eröffnete, gelangte schließlich zur Absage an die Musik überhaupt.

Gewiß kamen nun in der romantischen Musik auch literarische Elemente zur Auswirkung, aber nicht so dominierend wie die musikalischen Elemente in der romantischen Dichtung. Wenn also Pauly für die Entwicklung der romantischen Malerei das allmählich immer stärker anschwellende Eindringen poetischer (und musikalischer) Vorstellungen charakteristisch findet, so sollten die musikalischen Vorstellungen an erster Stelle stehen, denn auch die poetischen Elemente drangen um so stärker in die Malerei ein, je mehr sie musikalisch bestimmt waren.

In der musikalischen Bestimmtheit des romantischen Stiles liegt die Unmöglichkeit, sein Formprinzip für die Dichtung durch Kategorien der bildenden Kunst zu erfassen, weil man dann immer zu negativer Begriffsbildung gelangen müßte. Strichs Schlußformel, daß es eine romantische Form

Digitized by Google

nicht gebe, ist von einem Formbegriff der Bildkunst beherrscht; die vorausgehenden Antithesen sind nur so weit positiv formuliert, als sie auf die Musik Bezug nehmen; wo sie Negationen enthalten wie das Unstete, das Ungegliederte, das Unbegrenzte, sind sie bildhaft empfunden und würden sogleich das Vorzeichen wechseln, wenn man sie in musikalische Begriffe umsetzen wollte. Denn die Formbegriffe des romantisch-musikalischen Stiles bedeuten keine Negationen der Klassik, sondern ihre Steigerung: zunehmende Chromatik und Farbenpracht bis zur Tonsymbolik, Stimmungserregung durch verschleiernde und verschwimmende Klangschattierung, drängende und schwellende Dynamik, Steigerung aller energetischen Spannungen, unendliche Melodie.

Das sind alles Tendenzen, denen die romantische Sprachkunst gefolgt ist: mit der Aufstellung bestimmter Gefühls- und Stimmungswerte in Bernhardis Sprachtheorie, mit der virtuosen Klangmalerei und Wortmusik in Tiecks und Brentanos Versen und Hoffmannscher Prosa, mit den Stimmungswirkungen der Assonanzen, den Versuchen sprachlicher Instrumentierung, der Nachbildung symphonischer Struktur und den Lehren der Synästhesie. Kleists Bekenntnis, daß er von frühauf alle allgemeinen Gedanken über die Dichtkunst auf Töne bezogen habe und daß er im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst vermute, beweist aufs deutlichste, wie be-

Digitized by Google

wußt poetische Theorie und Praxis bei der Musik in die Lehre gehen wollten. Die Beobachtungen des musikalischen Aufbaus und der Leitmotivtechnik, zu denen man bei „Robert Guiscard" und „Penthesilea", dem „Prinzen von Homburg" und den Novellen vorgedrungen ist, sind vielleicht noch lange nicht erschöpfend, aber sie lassen wenigstens erkennen, daß das, was man als atektonisch im kunstgeschichtlichen Sinne zu bezeichnen geneigt ist, im musikalischen Sinne als thematische Bindung ein positives Gliederungsprinzip bedeuten kann. So hat Walzel auf die hörbar starke Instrumentierung der Leitmotive in Hoffmanns „Goldenem Topf" hingewiesen, und Adolf v. Grolman die musikalischen Kompositionsgesetze von Stifters „Nachsommer" zu ermitteln gesucht, und vielleicht kann man über die Einzelbetrachtungen noch hinauskommen zu einem System musikalischer Ausdrucksmittel in der Dichtung, das sich dem System bildender Formbegriffe gegenüberstellt. Zwischen beiden Reihen, in ihrer Ausdrucksmöglichkeit nach beiden Seiten hin begrenzt, aber in wechselnden Tendenzen bald mehr nach der einen, bald mehr nach der andern Seite hingezogen, geht die Sprachkunst ihren eigenen Weg, dessen Richtung nur in Kategorien des Sprachausdrucks voll begriffen werden kann.

Die Einsicht ist unausbleiblich, daß literarische Stilforschung nichts anderes als Sprachforschung im höchsten Sinne ist und daß literarische Formgeschichte zur Sprachgeschichte wird, sobald eine

Digitized by Google

vergeistigte Sprachgeschichte alle Formen künstlerischer Sprachschöpfung in ihren Bereich zieht. Dazu hat schon vor vier Jahrzehnten *Konrad Burdach* einen bedeutsamen Anlauf genommen, als er die von Scherer gestellte Preisaufgabe über die Sprache des jungen Goethe löste. Leider sind bisher erst wenige Proben dieser grundlegenden Arbeit erschienen. Inzwischen ist eine „idealistische Neuphilologie", von Voßler, Spitzer und anderen betrieben, innerhalb der romanischen Sprachen zur Ausbreitung gekommen, und diese Richtung findet auch auf dem Gebiet der deutschen Dichtung — auf Spербers erste Versuche sei hingewiesen — bereits Nachfolge. Eine stilistische Sprachforschung bahnt sich neu an, die auch die Philologie als Geisteswissenschaft wieder zu Ehren bringen wird. Unter den lebenden Germanisten hat Oskar Walzel immer die sicherste Witterung für das Kommende gehabt, und wenn er, der einstmals durch den Ruf nach „synthetischer Literaturwissenschaft" einer Entfesselung antiphilologischer Richtungen Vorschub leistete, nun in seinem zusammenfassenden Werk über „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk" wieder mehr die Analysis betont und die Ausnutzung aller Kategorien der Grammatik für rechte Erforschung der künstlerischen Gestalt der Wortkunst fordert, so ist das nur eines unter vielen beachtenswerten Anzeichen dafür, daß nach orgiastischen Spekulationen einer geistesgeschichtlichen Gründerzeit die ruhige Arbeit wieder in die neuerrichteten und großzügig

Digitized by Google

erweiterten Hallen der Wissenschaft einziehen wird.

Dabei ist manches Alte wieder aufzunehmen. Walzel selbst knüpft an die drei „genera dicendi" der antiken Rhetorik an, wie sie bei Dionys von Halikarnaß, bei Cicero und Quintilian sich finden. Die harte Fügung des Dionys von Halikarnaß hatte schon Norbert v. Hellingrath in anpassender Weiterbildung für die Charakteristik der Hölderlinschen Formentwicklung und für die Erklärung seines späten Stiles nutzbar zu machen gesucht. Aber was sich im einzelnen Fall brauchbar erweist, ist noch nicht als Grundlage eines allumfassenden Systems erwiesen, so verlockend die Macht der Dreizahl nach Zusammenschluß mit weltanschaulicher Typenbildung ruft. Es bleibt deshalb vorerst nur eine unsichere Andeutung, wenn Walzel am Schluß seines Werkes die Möglichkeit erwägt, mit dieser Dreiteilung drei von ihm nach Dilthey neu aufgestellte Typen in Zusammenhang zu bringen, nämlich als ersten den Typus eines klassisch-antiken Menschen, in dessen Kunst die Lebenserscheinungen ideelle Eigenexistenz gewinnen, als zweiten den von Goethe repräsentierten Menschen der inneren Form, für den alle Lebenseindrücke in organischer Gestalt sich ausprägen, und als dritten den Menschen der pathetischen Spannung, dessen Ausdrucksform den Augenblick wie das dauernde endlose Werden übersteigert. Im zweiten und dritten Typus, die beide in Wölfflins Barockkategorien Raum haben sollen,

Digitized by Google

stehen sich die von Walzel bei anderer Gelegenheit aufgestellten „zwei Möglichkeiten deutscher Form", nämlich einer gedämpften und einer chaotischen, gegenüber, und der dritte soll im besonderen dem gotischen Typus Worringers entsprechen. Auch wo die deutschen Klassiker dem ersten Typus zustreben, bleiben sie tatsächlich im Banne des zweiten, der also als Stil der deutschen Klassik anzusehen ist. Für die deutsche Romantik bliebe der dritte Typus; indessen vermeidet es Walzel, diese Folgerung zu ziehen; vielmehr scheint seine Scheidung dahin zu zielen, daß die Romantiker sowohl in der zweiten als in der dritten Gruppe vertreten sind. Das würde das Zugeständnis bedeuten, daß auf diesem Wege die Erkenntnis des romantischen Stiles nicht zu finden ist. In der Tat warnt Walzel am Schluß vor einer falschen Anwendung der Typenscheidung, die er darin sieht, „daß man den einzelnen Typus ein für allemal ganzen Völkern und ganzen Zeitaltern, ja ganzen Künstlern zuweist".

Wenn auch die Karten hier anders gemischt sind, so blicken uns doch dieselben Bilder entgegen, und das Spiel mit ihnen bietet immer wieder die Gefahr vorausnehmender Verallgemeinerung. Der romantische Sprachstil, der weder mit gotischem noch barockem Kunststil gleichzusetzen ist, liegt gleichwohl als eine Tatsache vor, die sich offenen Sinnen nicht dauernd verschließen kann. Nur ist die Kunst des Sehens und Hörens, wie auch Walzel es will, zunächst an der Analyse des einzelnen Werkes aus-

Digitized by Google

zubilden und von da zur einzelnen Persönlichkeit und ihrem eigensten Ausdruck weiterzuführen. Für das Erste ist bereits vor fünfundzwanzig Jahren in Gustav Roethes Säkularstudie über Brentanos „Ponce de Leon" ein Muster gegeben worden; in bezug auf das Zweite wurde bis jetzt für Ludwig Tieck das meiste getan in den Arbeiten von Walter Steinert und Walter Donat über Farbenempfinden und Landschaft. Weitere Untersuchungen dieser Art können einer Zusammenfassung der romantischen Stiltendenzen vorarbeiten. Auf die Erkenntnis des Typus, der das Wesentliche, allen gleichzeitigen und gleichartigen Erscheinungen Eigentümliche heraustreten läßt, darf schließlich nicht verzichtet werden; nur muß dieser Typus nicht a priori als Leitmotiv für die Auslese passender Beispiele aufgestellt sein, sondern er kann sich erst aus dem Vergleich der mannigfaltigen Erscheinungen als das ihnen Gemeinsame, von andersgearteten Erscheinungen Unterschiedene gewinnen lassen.

Vor fast fünfzig Jahren hat bereits Hermann Petrich mit seinen „Drei Kapiteln vom romantischen Stil" einen bescheidenen Ansatz in dieser Richtung gemacht, an den mit verfeinerten Mitteln, mit einem an den verwandten Künsten geschulten Sinn für sprachkünstlerisches Ausdrucksvermögen und mit einer unermüdlichen, geduldigen Andacht zum Kleinen, die nach einem hübschen Wort von Cysarz nichts anderes als eine menschliche Andacht zum Größten bedeuten soll, wieder anzuknüpfen

Digitized by Google

ist. Für die Erkenntnis des romantischen Stiles in der Dichtung hat die geistesgeschichtliche Sprachforschung der Zukunft das Wort. Derselbe Ausspruch des Novalis, den Petrich seinem Büchlein vorangestellt hatte, kann ihr zum Motto dienen: „Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs."

Digitized by Google

V

DIE drei Wege zur Einheit der Romantik, die Gegenstand unserer bisherigen Betrachtung waren, führen weit auseinander. Die Zielpunkte, zu denen sie gelangen, bestehen in Wahrheit nicht in einer, sondern in drei Einheiten, deren Nebeneinander mit der berühmten Formulierung der französischen Poetik einige Ähnlichkeit hat: die räumliche Einheit von Stamm und Landschaft entspricht der Einheit des Ortes, die Gleichrichtung der Weltanschauung bedeutet eine zeitliche Einheit, und die problematische Einheit des Stiles ist vielfältige Handlung.

Die organische Form des Dramas ist indessen, wie jedermann weiß, durch jene willkürliche Zusammenstellung gänzlich verschiedenartiger Einheitsbegriffe, die das eine Mal Einzahl, das andere Mal ununterbrochene Folge, das dritte Mal Konzentration bedeuten, keineswegs wie durch drei gleichwertige Koordinaten umschrieben. Vielmehr kann man sagen, daß Schauplatz und Zeitfolge des Dramas in ihrer Gedrängtheit nur Erscheinungsformen der gedrängten Handlung sind. Läge es in der Literaturentwicklung ähnlich, so könnte man Schauplatz und Ideenrichtung, wie es tatsächlich geschehen ist, mit den erkenntnistheoretischen An-

Digitized by Google

schauungsformen von Raum und Zeit gleichsetzen. Aber das Verhältnis ist hier gerade umgekehrt: der Stil ist die Anschauungsform, während Stammhaftigkeit und zeitbedingte Ideenrichtung reale Kräfte darstellen, die auf den Stil gestaltend einwirken.

Romantische Begriffsbildung hat diese Kräfte als Volksgeist und Zeitgeist allegorisiert. Der *Volksgeist* ist es, der alle verborgenen Quellen des Blutes, der Vererbung, des angestammten Brauches, der gesellschaftlichen Bindung, der Bodenständigkeit und Naturhaftigkeit zu einem großen Strom vereinigt, der in ununterbrochener Stetigkeit und Dauer seinen Lauf verfolgt und im großen seine Richtung innehält, auch wenn im Lauf der Jahrtausende das Bett sich verändert. Die Kräfte, die durch den Kulturwillen dieser natürlichen Gewalt abgewonnen werden, sind indessen nicht an ihre Richtung gebunden. Das Mühlrad, das der Strom in seiner Tiefe erfaßt, versetzt er in entgegengesetzte Drehung, und die Fähre, die über den Strom hinwegführt, benutzt dessen eigene Kraft, um ihn zu überwinden. Wie der Strom durch Widerstände erst zur Steigerung seiner Kraft gelangt, so liegen in ihm selbst bereits Elemente des Widerstandes, die durch andere Kräfte entbunden werden können.

Der *Zeitgeist*, der allen Kulturwillen, alle Lebensmeinung, Seelenhaltung und Ideenrichtung der zu gleicher Zeit in Kulturgemeinschaft Lebenden

Digitized by Google

beherrscht, gleicht dem Wind, der die Oberfläche des Wassers kräuselt. Veränderlich, dem periodischen Wechsel und unberechenbarem Umschlag unterworfen, wirbelt er die ruhig lagernden und stetig dahinfließenden Elemente empor, vertreibt aus allen freiliegenden Zonen die Stickluft dumpfgewordener Atmosphäre, trägt Blütenstaub und befruchteten Samen lebenweckend über weite Flächen und zwingt alles Bewegliche, das er zu erfassen und zu erheben vermag, so lange in seine Richtung, bis seine Kraft erlischt und durch das Wehen eines neuen aus anderer Richtung kommenden Geistes verdrängt wird.

Ist die Auswirkung des Volksgeistes räumlich begrenzt und zeitlich unbegrenzt, so kennt die Auswirkung des Zeitgeistes keine räumliche, sondern nur zeitliche Beschränkung. Man weiß nicht, von wannen er kommt und wo er endet; aber die Notwendigkeit des Endes und des Wechsels ist sicher. Er braust über weit entlegene Stromgebiete, die voneinander unabhängig sind, hinweg und stellt alles gleichzeitig Lebende, soweit es räumlich auseinanderliegt, unter gleiches Gesetz, so daß die Fahnen aller Nationen, gleichviel welche Farben sie tragen, zur gleichen Zeit in gleicher Richtung flattern müssen. Dann aber kommt der Zeitpunkt des rätselhaften Wechsels, da Windrichtung und Wetterlage sich ändern. Der Zeitgeist, der eben noch herrschte, ist abgelebt, aber der Strom des Volksgeistes trägt noch eine Weile, was ihm aus

Digitized by Google

den Lüften zuflog, in seinen Wellen weiter, um ans Ufer zu spülen, was ihm wesensfremd ist, oder in sich zu verschmelzen, was zu seinem Element gehört. Das ist die Beharrlichkeit des Stromes, daß sein unaufhörliches Fluten nicht endet, aber auch keine Rückkehr erlaubt, während die Veränderlichkeit des Windes nach Unterbrechungen zur ungefähren Wiederkehr des Gleichen führen muß, weil die mögliche Zahl der Windrichtungen beschränkt ist, wie die verschiedene Möglichkeit der Einstellung zur Welt und den Dingen über uns. Der gleiche Wind kehrt zurück, und der Geist einer neuen Zeit nimmt wieder die gleiche Richtung wie der einer vorvergangenen, aber in dem Strom, den er faßt, findet er andere Wellen, und die Völker, die sein Druck erreicht, sind den Weg ihrer Kulturentwicklung weitergezogen.

Das Verhältnis von Beharrung und Veränderung, von Kontinuität und Variation, von Dauer und Wechsel ist durch den Historiker *Theodor Lindner* in seiner „Geschichtsphilosophie" als bestimmende Voraussetzung und Bedingung alles geschichtlichen Lebens und Werdens erklärt worden. Auch geistesgeschichtliche Erscheinungen wie Humanismus und Renaissance sind nach dieser Auffassung auf die Kräftespannung von Beharrung und Veränderung zurückzuführen: „Der ersteren entstammt die Möglichkeit, auf die Antike zurückzugehen, der anderen entsprangen die Gründe, die diesen Vorgang verursachten." Mit gleichen Mitteln könnte man

Digitized by Google

etwa die deutsche Romantik entsprechend der Nadlerschen Theorie erklären wollen, indem man den erwachenden Sinn für die eigene Vorzeit auf Beharrungsvermögen begründet und die Motive zu dieser Wiederbelebung durch Veränderungsdrang herbeigeführt sähe. Wobei indessen festzustellen wäre, daß der Sinn für die Vergangenheit eigentlich das Neue, die Kontinuität Aufhebende, bisher noch nicht Dagewesene, der Neuerungsdrang an sich dagegen etwas Altes, regelmäßig Wiederkehrendes darstellt. Und wobei unerklärt bleibt, warum nun eigentlich gerade in diesem Zeitpunkt der alte Veränderungswille den neuen Gegenstand findet oder der alte Gegenstand von dem neuen Veränderungswillen getroffen wird.

Die Lücke dieser ganzen Konstruktion besteht darin, daß das eigentliche Substrat fehlt, jenes Dritte, an dem die Kräfte sich zu messen haben. Beharrung und Veränderung sind Tendenzen, die wesenlos sind, solange nicht etwas zur Beharrung und Veränderung gleich Disponiertes Gelegenheit gibt, den Gegensatz auszutragen. Volksgeist und Zeitgeist sind Kräfte, denen erst durch die zeitliche Existenz des Volkes Betätigung gegeben wird. Um zu dem vorhin angewandten Bilde zurückzukehren: Strom und Wind gehen aneinander vorbei und berühren sich kaum an der Oberfläche. Aber das Fahrzeug, das vom Wasser getragen und vom Wind in den Segeln erfaßt und getrieben wird, ist

Digitized by Google

in seiner ganzen Existenz diesen beiden Kraftwirkungen ausgesetzt. Die Stellung des Steuers und Segels bedeutet seine Disposition zur Aufnahme dieser Kräfte, deren Parallelogramm die Bewegungsrichtung bestimmt.

Zunächst ist es der Einzelne, an dem die Kräfte des Volksgeistes und Zeitgeistes ihr Spielzeug finden. Aber die Schicksalsgleichheit der Vielen, die denselben Kräften unter gleicher Disposition ausgesetzt sind und in dem Widerspiel sich behaupten müssen, verbindet sie zu Gruppen und schließt sie zur Einheit. Auch der Einzelne, der das Steuer führt und das Segel richtet, repräsentiert den Willen der Gemeinschaft. Diese Gruppen gleicher Disposition, die man als charakterologische Einheit bezeichnen kann, bilden nach *Simmels* „Problemen der Geschichtsphilosophie" die apriorischen Voraussetzungen jeder Geschichtsforschung. Auch ein Kunsthistoriker, der der Geschichtsphilosophie völlig abhold ist und ihr die Verfälschung kunstwissenschaftlicher Anschauung zum Vorwurf macht, wie *Josef Strzygowski*, stellt zwischen Beharrung und Bewegung ein Drittes, nämlich die *Gesellschaft*, die sich für den Forscher zusammensetzt aus der breiten Masse und der Einzelpersönlichkeit: „Beide sind beharrend, soweit Boden, Lage und Blut in Betracht kommen; dagegen sind sie beweglich in allem Geistigen, was diese eigenste angeborene Natur aus der Richtung zu bringen geeignet ist, also in allen Lebenstätig-

Digitized by Google

keiten, die durch welche Art Willen immer bestimmt werden."

Strzygowskis kunstgeschichtliches System planmäßiger Erforschung von Kunde, Wesen und Entwicklung ist im Vorbeigehen kurz zu erwähnen, weil es Gültigkeit für alle Geisteswissenschaft beansprucht und weil seine Einbürgerung auch in der Literaturwissenschaft versucht worden ist. Bei Übertragung der sogenannten „Kunde" ist indessen nichts weiter zu gewinnen als eine schematisch disponierte Analyse des Einzelwerkes, dessen Inventarisation sich auf solche Weise bequem in einer Kartothek verzetteln läßt. Das sind Arbeitsmethoden, wie sie die Philologie längst kannte und nach ihren eigenen Kategorien durchzuführen pflegte, während das Handwerksmäßige (Material und Technik) für die bildende Kunst ein ganz anderes „Wesen" hat als die Sprache für die Dichtung, wie denn auch die „geistigen Werte" innerhalb beider Künste völlig verschiedenen Ausdruck finden. Dagegen ist das Problem der „Entwicklung" unter den Gesichtskreisen von Ort, Zeit und Gesellschaft allen Gebieten der Geistesgeschichte gemeinsam.

Eine soziologische Betrachtungsweise ist auch für die Literaturwissenschaft schon häufig in Vorschlag gebracht worden, und praktisch wurde dieser Blickpunkt der Darstellung bereits von der Romantik selbst erprobt, als Aug. Wilh. Schlegels Berliner „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst"

Digitized by Google

die deutsche Dichtung nach ständischer Unterscheidung in vier Hauptepochen der mönchischen, ritterlichen, bürgerlichen und gelehrten Kultur aufbauten. Vielleicht darf man dieses Hervorheben der Gemeinschaft als einen der romantischen Auffassung besonders entsprechenden Gedanken ansehen. Inzwischen haben die positivistischen und materialistischen Lehren des 19. Jahrhunderts die Begriffe von Gesellschaft und Gemeinschaft wesentlich verändert, so daß über die ständische Gliederung weit hinauszugehen wäre.

Wenn *Karl Lamprechts* universelle Darstellung der deutschen Geschichte alle Bedingtheit des geistigen Lebens durch wirtschaftliche und soziale Verhältnisse in kulturgeschichtlichem Zusammenhang aufrollte, so hat gerade die Romantik, trotz ausführlicher Behandlung im 10. Bande, unter diesem Gesichtspunk keine wesentlich neue Beleuchtung erfahren. Kuno Franckes Darstellung der „Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung", die ganz auf die rhythmische Bewegung und Gegenbewegung zwischen Individuum und Gemeinschaft eingestellt ist — „*social forces*" ist der Titel der englischen Ausgabe — hat in der Romantik einen bedeutsamen Wendepunkt zu erblicken, auf den schon die Einleitung des ersten Bandes vorausweist; aber der dritte Band, der die Klassik und Romantik zu behandeln hat, steht noch aus.

Auch die mehr oder weniger mit Lamprecht-

Digitized by Google

schen Anregungen zusammenhängenden soziologischen Richtungen Merkers und Brüggemanns, die sich als „sozialliterarische Methode" und „psychogenetische Literaturwissenschaft" in Empfehlung bringen, hatten bisher noch wenig Gelegenheit, sich auf dem Felde der Romantik zu bewähren. *Brüggemanns* erstes Buch, eine Analyse des „William Lovell", führt nach rückwärts und erklärt die seelischen Probleme des Tieckschen Romans als Ausläufer einer psychisch-organischen Entwicklung, die von Goethes „Werther" und Jacobis „Woldemar" ausgeht. Seine letzte Arbeit untersucht den bürgerlichen Geist der Aufklärungszeit als erster Periode des subjektivistischen Seelenlebens und führt bis zu dem Wendepunkt, da „der überbürgerlich-subjektivistische Mensch der Sturm- und Drangzeit sich politisch auf die Seite des Bürgertums stellt, aus dem er selbst hervorgegangen ist, und diesem recht eigentlich erst die Menschenrechte erkämpft, wozu es aus Eigenem die Kraft nicht besaß". Aber zugleich stellt sich der überbürgerlich-subjektivistische Mensch kulturell dem lendenlahmen Bürgertum entgegen: „Das Bürgertum als Kulturerscheinung wird vom ganzen Sturm und Drang und noch viel mehr später von der ganzen Romantik abgelehnt, verachtet und als kulturelle Minderwertigkeit bekämpft."

Zu anderen Ergebnissen scheint der Staatsrechtler *Carl Schmitt* in seinem Buch über „Politische Romantik" zu gelangen, indem er, bestimmt durch

Digitized by Google

die französische Soziologie der Taine und Seillière, die ganze Romantik als eine bürgerliche Bewegung mit revolutionärem Zug aufzufassen geneigt ist. Der revolutionäre Zug verliert sich, und die deutsche Romantik endet nach Schmitts Auffassung im Biedermeier, so daß die Philister der Dresdener Pseudoromantik als die wahren Romantiker anzusehen sind. Der Abschluß ist indessen ebenso schief angesehen wie der Anfang. Für die Franzosen steht natürlich ihre Revolution im Mittelpunkt als Ergebnis der von Rousseau eingeleiteten Bewegung, die sie romantisch nennen. So viel nun aber Rousseau und die französische Revolution für die deutsche Romantik bedeutet haben, so ist die gesellschaftliche Auswirkung dieser Ereignisse in Deutschland eben doch eine andere gewesen als in Frankreich. Alles, was an der deutschen Romantik revolutionär ist, ist antibürgerlich. Wenn man die von Brüggemann aufgezeigte Linie weiterzieht, so gelangt man dazu, die überbürgerlichen Tendenzen des Sturmes und Dranges bei den Romantikern weiterleben zu sehen. Dazwischen liegt die Klassik, die in der eigenartigen Weimarer Atmosphäre zu einer Synthese höfischer und bürgerlicher Richtung gedieh, was sich auch künstlerisch in einer gewissen Wiederanlehnung an den französischen Klassizismus ausdrücken konnte. Das macht die Romantik nicht mit, und im Gesellschaftlichen liegt der Punkt, wo sie von vornherein in Gegensatz zu Weimar tritt. Der Kreis der Romantiker setzt sich zum großen

Digitized by Google

Teil aus antibürgerlich gestimmten Großstadtkindern und antihöfisch gestimmten Landadel zusammen und sucht zur Bildung einer neuen Gesellschaft zu gelangen, die alle berufsständische Gliederung weit wirkungsvoller überwindet, als es im 18. Jahrhundert dem Freundschaftskultus der Klopstockzeit und seinem Ideale der Gelehrtenrepublik gelungen war.

Auch im religiösen Leben kommt es zu Neubildungen, wie sie *Ernst Troeltsch* als soziologische Folgerungen des ästhetisch-spiritualistischen Geistes der Romantik charakterisiert hat: „Die Literatur, die Poesie und das alte Philadelphentum, die Bildung kleiner, von persönlichen Eindrücken geleiteter Kreise, sind an Stelle der alten kultischen Gemeinschaft getreten, ganz so wie es Schleiermachers Reden schildern, nur meist mit geringerem Ernst." Diese Bewegung beginnt zuerst im Protestantismus als „die heimliche Religion der Gebildeten", wie sie Troeltsch nennt. Dabei bildet bereits der neue Einschlag des durch die Aufklärung emanzipierten Judentums, namentlich seiner Frauen, ein zunächst noch wenig produktives Ferment, das erst in der Folgezeit, in der Periode des jungen Deutschland, zu stärkerer Auswirkung gelangt. Aber auch der Katholizismus tritt aus der Passivität, in die er während der Aufklärungszeit versetzt war, mit neuer Stoßkraft hervor, verstärkt durch jene Rückwendung zum alten Kirchentum, die Troeltsch als notwendigen soziologischen Gegenschlag gegen den

Digitized by Google

romantischen Spiritualismus und als Erwehrung gegen seine relativierenden und radikal individualisierenden Folgen bezeichnet hat. Konnte man später von ihrem Ausgang aus die spiritualistische Bewegung als eine Klerikalisierung der Poesie betrachten, so wie Heine in der ganzen romantischen Schule nichts anderes sehen wollte als „einen Haufen von Würmern, die der heilige Fischer zu Rom sehr gut zu brauchen weiß, um Seelen damit zu ködern", so setzt der Anfang dieser Bewegung durchaus im protestantischen Lager ein. Aber gerade die, die am glühendsten eine neue religiöse Gemeinschaft ersehnt hatten, wie Friedrich Schlegel und Zacharias Werner, haben, als diese Hoffnung sich nicht erfüllte, unterwürfige Zuflucht in der festen Organisation der alten Kirche gesucht, die ihrem schwankenden Dasein Halt und Autorität zu bieten vermochte.

Der erwachende Sinn für die Vergangenheit und das Einleben in das christliche Mittelalter mögen zu dieser Wendung beigetragen haben, aber näher scheint mir eine Erklärung zu liegen, auf die meines Wissens in diesem Zusammenhang noch nicht hingewiesen wurde, die sich aber aus der von *Max Weber* begründeten Religionssoziologie ergibt als Korrelat der berühmten These, daß die Berufsethik durch den Protestantismus, der Kapitalismus durch den Kalvinismus begünstigt worden sei. Hatte Luther im Gegensatz zum Thomismus die weltliche Berufsarbeit als ein gottwohlgefälliges Leben zur

Digitized by Google

Pflicht gemacht und war die bürgerliche Lebensauffassung der Aufklärungszeit von dem protestantischen England aus begründet worden, so öffnete die romantische Flucht vor dem Berufe den Weg zum Rückfall in die katholische Kirche. Der Protestantismus der 18. Jahrhunderts hatte, im Gegensatz zu den „poetischen Nebenstunden" der absolutistischen Zeit, auch für den Dichter eine hohe, das ganze Leben erfüllende Berufsauffassung begründet, wie sie bei Klopstock, den Klassikern und Hölderlin zum Ausdruck kommt. Die Romantiker, die diese große innere Selbstbestimmung nicht kannten, sind, selbst wenn es nur in der Form einer „prédilection d'artiste" geschah, zur alten Kirche hingezogen werden.

Im Grunde hatte schon Schiller auf diesen soziologischen Gegensatz hingewiesen, als er im „Abfall der Niederlande" schrieb: „Einem romantischen Volke, das durch einen warmen und lieblichen Himmel, durch eine üppige, immer junge und immer lachende Natur und die mannigfaltigsten Zaubereien der Kunst in einem ewigen Sinnengenusse erhalten wird, war eine Religion angemessener, deren prächtiger Pomp die Sinne gefangen nimmt, deren geheimnisvolle Rätsel der Phantasie einen unendlichen Raum eröffnen, deren vornehmste Lehren sich durch malerische Formen in die Seele einschmeicheln. Einem Volke im Gegenteil, das, durch die Geschäfte des gemeinen bürgerlichen Lebens zu einer undichterischen Wirk-

Digitized by Google

lichkeit herabgezogen, in deutlichen Begriffen mehr als in Bildern lebt und auf Unkosten der Einbildungskraft seine Menschenvernunft ausbildet — einem solchen Volke wird sich ein Glaube empfehlen, der die Prüfung weniger fürchtet, der weniger auf Mystik als auf Sittenlehre dringt, weniger angeschaut als begriffen werden kann. Mit kürzeren Worten: Die katholische Religion wird im ganzen mehr für ein Künstlervolk, die protestantische mehr für ein Kaufmannsvolk taugen."

Der Widerstand gegen alle kaufmännisch-bürgerliche Lebensauffassung und gegen eine gemeine ökonomische Natur mußte die Romantiker in gleicher Weise zur Ästhetisierung des Lebens und der religiösen Kultformen hindrängen. Selbst ein Heinrich v. Kleist wurde, als er aus den Konsequenzen der Kantischen Philosophie zu Rousseau, von dem traurigen Felde der Wissenschaft zum Künstlertum geworfen wurde, durch das Erlebnis der katholischen Kirchenmusik in der Dresdener Hofkirche zu dem Geständnis gebracht: „Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden." Diese Stimmung verlor sich wieder, sobald er von einer neuen Berufsidee besessen war. Andere Romantiker haben die Vergessenheit, die er sich wünschte, gefunden und den entscheidenden Bruch mit ihrer protestantischen Vergangenheit vollzogen. Ausnahmen, wie Achim v. Arnim, der als Gutsbesitzer seine bodenständige Berufsarbeit fand, oder E. T. A. Hoffmann, der

Digitized by Google

Beamtentätigkeit und Künstlertum zu vereinigen verstand, oder die schwäbische Gruppe, die in ihrer Gelbveigleinidylle beengt blieb, bestätigen die Regel, und diese Ausnahmen sind so zahlreich, daß das geschlossene Bild einer einheitlichen romantischen Gesellschaft trotz aller persönlichen Zusammenhänge und Beziehungen nicht zustande gekommen ist.

Jede Gesellschaft bildet einen durch ihre soziale Struktur, ihre Denkrichtung und ihre Lebensziele bedingten repräsentativen und vorbildlichen Typus aus. Wie William James die Mannigfaltigkeit der religiösen Erfahrung psychologisch typisierte und wie Max Weber in seiner „Wirtschaftsethik der Weltreligionen" eine Typologie der hierokratischen Verbände nach ihren Legitimitätsgrundlagen aufgestellt hat, so unternahm es *Max Scheler* in einer vorläufigen Skizze, die durch spätere soziologische Untersuchungen noch zu begründen ist, eine Reihe von Personenwerttypen zu deduzieren, die in wechselnder Folge jeder für ein bestimmtes Zeitalter den repräsentativen Leitgedanken darstellen sollen. Es sind die Vorstellungen des Heiligen, des Genius, des Helden, des führenden Geistes und des Künstlers des Genusses. Wie der höchste Gipfel einer Gebirgsmasse nur aus der Ferne gesehen werden kann, so ist die beherrschende Stellung dieser Idealbegriffe nur bei umfassendem Überblick über größere Zeiträume ganzer Kulturperioden wahrnehmbar. Wollte man das System auf die deutsche

Digitized by Google

Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts anwenden, so müßte man sagen, daß die bürgerliche Aufklärung einen Typus hervorgebracht hat, der in dieser Aufzählung nicht vertreten ist, nämlich den „redlichen Mann", durch den der stoische Held der absolutistischen Barockzeit abgelöst wird. Der Sturm und Drang spielt dagegen den Genius aus, die Klassik den führenden Geist. In der Romantik aber scheint sich der Kreis zu schließen, indem vom Künstler des Genusses ein Übergang zum Ideal des Heiligen gesucht wird. Eine süddeutsche Gruppe der Romantik hat in der Tat in Michael Sailer ihren Heiligen gefunden. Aber es war nur ein kleiner Kreis, und im Ganzen beweist der unsichere Wandel, wie wenig sich die deutsche Romantik zu einer festen Gesellschaftsform zusammengeschlossen hat, in der man ihre Einheit erkennen könnte.

Digitized by Google

VI

DIE „Gesellschaft" ist als Erscheinung allmählicher Weiterbildung und stetiger Entwicklung in der Auseinandersetzung von Volksgeist und Zeitgeist trotz ihrer übernationalen Form stärker durch die stammhafte Grundlage bestimmt, so daß sie im großen und ganzen der Tendenz der Beharrung unterliegt, es sei denn, daß revolutionäre Ereignisse einmal in plötzlich ausbrechender Gegensätzlichkeit eine Veränderung herbeiführen. Daneben aber gibt es eine andere Einheit, die zwar im Stammhaften gebettet und aus ihm erwachsen ist, aber in weit stärkerem Maße vom Zeitgeist erfaßt und gelenkt und zur Gegensätzlichkeit gegen bisherige Einstellungen gedrängt wird, woraus regelmäßige periodische Veränderungen und Entwicklungen entspringen. Das ist die *Generation*. Um noch einmal zum Bilde des durch Strom und Wind bewegten Fahrzeuges zurückzukehren, kann man die Gesellschaft dem Steuer, die Generation dem Segel vergleichen, wobei daran festzuhalten ist, daß die Richtungen des Steuers und des Segels immer in einer sich ergänzenden Beziehung zueinander stehen müssen.

Gerade für die Romantik ist der Generationsbe-

Digitized by Google

griff schon früh als das erlösende Wort aufgegriffen worden, das allein imstande ist, ihre Einheit faßbar zu machen. *Wilhelm Dilthey* sah, als er 1865 daran ging, an Novalis „einige der wichtigeren Motive der Weltansicht aufzuklären, welche in der auf Goethe, Kant und Fichte folgenden Generation hervortritt", sich vor der Frage, ob nicht angesichts des Mißbrauchs, der mit dem Namen Romantik getrieben worden sei, es sich empfehle, die unnütze liche Führung dieses Namens überhaupt aufzugeben. Er fand aber in der Generation gerade eine höchst fruchtbare Sinngebung dieses Begriffs. „Der glücklichste Fall ist, wo eine solche Generation in so deutlicher Abgrenzung auftritt, daß es sich geradezu um ihr Studium handelt. In diesem Falle sind wir hier. A. W. Schlegel, Schleiermacher, Alexander von Humboldt, Hegel, Novalis, Friedrich Schlegel, Hölderlin, Wackenroder, Tieck, Fries, Schelling: sie alle zeigen in dem ersten Jahrzehnt ihres Auftretens in ihrem intellektuellen Charakter aufs schärfste die Wirksamkeit der Bedingungen, unter welchen sie gemeinsam erwachsen waren."

Die Namen, die hier als Zugehörige einer Altersgemeinschaft genannt werden, gehören nun allerdings zumeist der sogenannten ältern Romantik an und umfassen jene Gruppe, die *Rudolf Haym*, der 1870 den Diltheyschen Generationsbegriff übernahm, als „die romantische Schule" zusammenfaßte. Zwischen dem Ältesten August Wilhelm

Digitized by Google

Schlegel und Schelling als dem Jüngsten lagen nur acht Jahre Altersunterschied. Andere dichterische Kräfte, unter denen Arnim und Kleist als die Hervorragendsten genannt werden, nahmen die Anregungen auf, aber in ihnen sah Haym bereits die Vertreter einer zweiten romantischen Dichtergeneration.

Diese Trennung wurde aufgegeben, als *Ricarda Huch* in ihren zwei Teilen (Blütezeit — Ausbreitung und Verfall) das Schicksal einer einheitlichen Bewegung darzustellen unternahm. Aber neuerdings wächst unter dem Einfluß der Nadlerschen Theorie wieder die Neigung, einen starken Trennungsstrich zu ziehen. Am schärfsten hat das *Alfred Baeumler* in seiner Einleitung zu der neuen Bachofen-Ausgabe ausgesprochen, indem er auf Grund der Scheidung ästhetischer und religiöser Naturauffassung die literarische Romantik von Jena und die religiöse Romantik von Heidelberg vollständig auseinander löst. Die literarische Romantik von Jena ist ihm eine Synthese der im 18. Jahrhundert enthaltenen Gegensätze; er bezeichnet sie mit starker Übertreibung geradezu als die Euthanasie des Rokoko. Dagegen läßt er erst mit dem 19. Jahrhundert den neuen Geist und die neue Sprache einsetzen: „Eine neue Seele redet, eine erdgebundene, ringende, eine, die der Wirklichkeit verhaftet ist, die erkannt hat, daß im Leben die Arbeit und der Tod mitgesetzt sind. Es ist, als ob die schützende Hülle der humanistischen Begriffs-

Digitized by Google

kultur mit einemmal zerrissen wäre und der Mensch unmittelbar mit der Mutter Erde in Berührung gekommen sei. Die Kräfte strömen wieder aus dunkler Tiefe, der Mensch fühlt sich wieder dem Geheimnis des Lebens verbunden; an Stelle des Klanges wohlgeformter Perioden vernimmt das Ohr jetzt das Rauschen des Blutes." Die eigentlichen Romantiker, die wahrhaften Neuerer, die die germanische Philologie geschaffen, die Altertumswissenschaft wiederbelebt, die Rankesche Historiographie begründet haben, sind zu Unrecht im Schatten der Brüder Schlegel geblieben, und das Unheil ist dadurch vermehrt worden, daß um 1900 der gute literargeschichtliche Begriff Hayms durch einen schlechten geistesgeschichtlichen Begriff der Romantik ersetzt wurde. „Haym lag es noch völlig fern, an eine ‚romantische Weltanschauung' zu glauben. Jetzt wurde sie, da man sie in den Quellen nicht fand, konstruiert, indem man den zum 18. Jahrhundert gehörigen ‚Irrationalismus' von ihm loslöste und der Romantik allein zuschrieb. Durch diese Konstruktion wurde die religiöse Romantik völlig zugedeckt; es gehört freilich auch zu ihren Eigenschaften, daß ihr die propagandistische, nach außen gehende Wirkung fehlt.... Durch die Trennung einer ‚Frühromantik' von einer ‚Spätromantik' war der Fehler in der geistesgeschichtlichen Periodisierung nicht wieder gut zu machen; diese Scheidung brachte ihn vielmehr erst recht ans Licht. Hayms Erkenntnis, daß die Romantik von Jena zum

Digitized by Google

18. Jahrhundert gehöre, hätte nie preisgegeben werden dürfen. Nur auf Grund dieser Erkenntnis ist die geistesgeschichtliche Scheidung zwischen der Romantik von Jena und der Romantik von Heidelberg, das heißt aber: zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert möglich."

Hiermit werden wir vor das Dilemma gestellt: Generation oder Jahrhundert. Welches ist das objektivere Maß zur Erkenntnis historischer Perioden? Man hat beide Messungen in Zusammenhang zu bringen versucht, und Ottokar Lorenz hat dem Begriff des Jahrhunderts den Charakter eines objektiven Maßes verschaffen wollen, indem er es als Folge dreier Generationen zusammenfaßte. Tatsächlich sind im allgemeinen drei Generationen gleichzeitig am Leben und imstande, dasselbe Zeitereignis in verschiedenartiger Weise mitzuerleben. Ihr Unterschied offenbart sich eben in der verschiedenartigen Reaktion auf dasselbe Ereignis. Wir beobachten etwa in unserer Zeit die verschiedenartige Stellung zu dem Umsturz nach dem Weltkrieg, nicht nur im Politischen, sondern im Geistigen überhaupt: eine alte Generation steht der Neuerung, soweit sie nicht selbst darauf hingestrebt hatte, völlig ablehnend und verständnislos gegenüber, eine mittlere ist aktiv oder passiv an dem Geschehenen beteiligt und durch die Verantwortung daran gelähmt, während die Jungen unbelastet und in ihrer Aktivität ungehemmt über das Geschehene hinwegzukommen und eine neue Welt zu bauen

Digitized by Google

suchen. Nicht viel anders war das Verhältnis der drei Generationen, die am Ende des 18. Jahrhunderts die französische Revolution erlebten.

Nun aber kann der Zusammenschluß der drei aufeinanderfolgenden Generationen ebensogut aus Urgroßvater, Großvater und Vater, wie aus Großvater, Vater und Sohn oder aus Vater, Sohn und Enkel bestehen, und es kommt nur darauf an, wo das umwälzend und wahrhaft Epoche machende Ereignis liegt, das in dem gegensätzlichen Verhalten die zueinandergehörige Folge erkennen läßt. Nichts hindert uns, den geistesgeschichtlichen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts für Deutschland mit dem Jahr 1830, also mit dem Ende der Romantik beginnen zu lassen und die Reichsgründung etwa in die Mitte zu stellen, so wie wir literarhistorisch das 17. Jahrhundert erst mit Opitz' Reform im Jahr 1624 beginnen lassen und den westfälischen Frieden als Wendepunkt auffassen, oder wie wir genau 100 Jahre später Gottsched an den Anfang des 18. Jahrhunderts setzen und die Taten Friedrichs des Großen in die Mitte. Daß Gesichtspunkte der politischen Geschichte hier mitspielen, ist gerade ein Vorteil des Generationsprinzips, das die Möglichkeit gibt, alle Zusammenhänge zwischen Geistesgeschichte und äußerem Zeitgeschehen wahrzunehmen.

Die Frage ist nun: haben wir das Recht, dieses 18. Jahrhundert, von dem wir das erste Viertel zugunsten der Barockzeit abgetrennt haben, als Er-

Digitized by Google

satz dafür bis zum Jahr 1830 auszudehnen und die Romantik hinzuzunehmen, die von ihrem organisatorischen Anfang im Jahr 1797 ab gerechnet gerade ein drittel Jahrhundert in Anspruch nimmt, also was man als Lebensdauer einer Generation zu bezeichnen pflegt? Was dagegen spricht, ist die Tatsache, daß die Romantik nicht allein einen Ausklang darstellt, als welchen man ihre poetische Leistung allenfalls betrachten könnte und auch tatsächlich (Gervinus, Hettner) betrachtet hat, sondern daß sie zugleich den entscheidenden Anfang eines Neuen und Zukunftsträchtigen bedeutete. Dieses Neue ist nicht allein in der wissenschaftlichen Problemstellung zu finden, die über ein Jahrhundert hinaus bis in unsere Zeit fortgewirkt hat, sondern auch in der Dichtung, namentlich da, wo sie dasselbe Gebiet betrat, das den Gegenstand wissenschaftlicher Erneuerung bildete, nämlich das Volkstum in Sage, Märchen und Geschichte. Besonders die geschichtlichen Motive konnten auch in realistischeren Zeiten weitere Pflege finden.

Ausklang und Vorklang gehen ineinander über, und der Verfall ist nicht allein Vorbedingung neuen Werdens, wie es etwa die romantische Auffassung des Novalis war, der Anarchie als Zeugungselement der Religion erklärte, sondern, von einem andern Gesichtspunkte aus gesehen, kann der Verfall überhaupt schon ein neuer Lebensprozeß sein oder seine Folge darstellen. Ob ein Vorgang als Verfall oder als neues Werden zu betrachten ist, hängt schließlich nur von dem Standpunkt und der Beleuchtung des Betrach-

Digitized by Google

ters ab, der als Anfang neuen Werdens alles das zu erkennen vermag, was noch in der Gegenwart Fortsetzung findet, und als Verfall alles das, was nicht mehr zu unserer Zeit lebendig spricht. Bei einer späteren Generation aber kann sich diese Bewertung umkehren, so daß von ihrem Standpunkt aus ein Wechsel der Vorzeichen geboten ist.

Würde nun eine rein wissenschaftsgeschichtliche Periodisierung den Anfang der neuen Zeit bereits ins 18. Jahrhundert verlegen können, so daß die ganze romantische Periode geschlossen dem 19. Jahrhundert zuzurechnen wäre, so bleibt für die literarhistorische Gruppierung, die nach anderen Gesichtspunkten zu treffen ist, entscheidend, daß um 1830 eine ganz radikale Gegenströmung einsetzt, die mit ihrer Absage an die Romantik und mit ihrer Rückkehr zu Aufklärungsideen die Stetigkeit der Entwicklung aufhebt.

Zwischen den beiden Extremen liegen noch zwei andere Möglichkeiten. Entweder wird die Romantik in ihrer Geschlossenheit sowohl vom 18. als vom 19. Jahrhundert losgelöst und in ihrer eigenartigen Zwischenstellung als selbständige Übergangszeit isoliert. Oder es bleibt die Schlußfolgerung der Bäumlerschen Auffassung übrig; die Einheit der Romantik wird zerschlagen und zwischen den beiden Jahrhunderten aufgeteilt. Dann hätten wir es nicht mit *einer* Generation zu tun, sondern mit zwei ganz wesensverschiedenen Geschlechtern.

Der Begriff der Generation scheint im Grunde

Digitized by Google

ebenso relativ zu sein wie der des Jahrhunderts. Jeden Tag kann in irgendeiner Familie durch glückliche Erstgeburt eine neue Generation in Erscheinung treten. Der einzelne, der innerhalb seiner Familie der Vertreter einer bestimmten Altersklasse wird, kann im Lauf seines Lebens mit etwa fünf Generationen, vom eigenen Großvater bis zum eigenen Enkel gerechnet, in Berührung kommen: er ist jung zwischen Männern und Greisen, er ist Mann zwischen Jungen und Alten, er wird Greis unter Männern und Jünglingen. In jedem Lebensalter erfährt er Einwirkungen von seiner jeweiligen Umgebung, durch die er von seinen eigentlichen Altersgenossen, falls diese nicht denselben Einwirkungen unterliegen, getrennt werden kann, so daß die besondere Entwicklung, die er nimmt, erst entscheidet, zu welcher geistesgeschichtlichen Generation er zu rechnen ist. Dieser geistesgeschichtliche Begriff der Generation, der etwas ganz anderes ist als der familiengeschichtliche Generationsbegriff, ergibt sich durch die Ausbildung eines bestimmten Typus, an dem die Zugehörigkeit zu einer Generation zu erkennen ist, so wie die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft in typischen Merkmalen sich offenbart. Gesellschaftstypus und Generationstypus kreuzen sich, und durch ihre Wechselwirkung kommt erst der eigentliche Zeittypus zustande. Um ihn zu erkennen, muß die soziologische Typenforschung durch Generationstypenforschung ergänzt werden.

Den Geistestypus des Romantikers hat *Karl*

Digitized by Google

Jaspers in seiner „Psychologie der Weltanschauungen" folgendermaßen beschrieben: „In der Romantik wird das *Erleben* als solches die Hauptsache, die eigentliche Wirklichkeit. Nicht die Verwirklichung nach außen, sondern die *Selbsterfahrung* wird Sinn. Das persönliche Schicksal ist das Entscheidende, nicht die Objektivität. Eine unendliche Erweiterung des Seelischen einerseits, eine fortwährende Verwechslung von Subjektivem und Objektivem, von Traum und Wirklichkeit andrerseits charakterisieren den Typus ... Der Romantiker bringt, da ihm die harte Realität als Widerstand und Gehäuse abhanden kommt, alles auf eine nicht mehr zu steigernde Art in Fluß. Es gibt überhaupt nichts Festes. Immer weiter wird erlebt, erfahren, überwunden, immer weiter gesucht, nie endgültige Befriedigung, aber auch nie Form und Gestalt des Daseins erreicht ... Der Romantiker hat Widerstände nur in sich, in seinem Erleben, nicht außer sich in der Wirklichkeit. Er setzt sich außer der Welt; er gestaltet nichts als sein Erleben. Darum ist er Leben, das Leben selbst, isoliert, aber darum schafft er keine Gestalten, Werke, Gehäuse. Da der Sinn Leben, Erleben und Selbsterfahren ist, entfaltet sich eine unendliche Steigerung der Reflexion — hier entstehen die großen, originalen Psychologen — aber sie wie alles objektiviert sich nur als Resultat des Augenblicks, des im nächsten schon überwundenen Moments, nur in der Form der Aphorismen und Fragmente. Der Strom des Übersteigerten, alles Geschaf-

Digitized by Google

fene alsbald einschmelzenden Lebens hinterläßt nur diesen gewaltigen Trümmerhaufen genialen Reichtums als sein Objektives. Jedes Ganze, sei es Werk des Denkens im System, sei es Dichtung, bleibt unvollendet, ist in der Anlage Fragment, ein großer Aphorismus."

Dies Bild enthält wesentliche Züge echter Romantiker aus den verschiedensten Gruppen, wenn auch gewiß nicht alle Züge, die wir romantisch nennen, darin enthalten sind. Da aber sowohl Friedrich Schlegel, Novalis, Wackenroder und Ritter als Arnim, die Geschwister Brentano, Görres und mancher andere in diesen Umrissen zu erkennen sind, fällt die Notwendigkeit einer Unterscheidung zweier gänzlich andersgearteter geistesgeschichtlichen Generationen gegenüber der Feststellung dieser Einheit in sich zusammen. Daß es trotzdem vielerlei durch Abstammung, Landschaft, Lebensalter und Bildungsgang bedingte Unterschiede gibt, ist später zu berühren; zunächst gilt es, der Frage näherzutreten, wie solche Einheit zustande kommen konnte.

Der Generationstypus ist aus den zwei Faktoren *Anlage* und *Bildung* zu erklären, die wieder zu der Wechselwirkung von Beharrlichkeit und Veränderung zurückführen. Die Anlage ist Erbteil der Vorfahren. Ohne romantische Anlage kann der Generationstypus nicht zur Entfaltung gelangt sein, aber ebensowenig kann bei allen in den Jahren 1770 bis 1780 geborenen Kindern mit einem Male eine romantische Veranlagung hervorgetreten sein, die der

Digitized by Google

vorhergehenden Generation völlig gefehlt hätte. Vielmehr müssen romantische Anlagen ursprünglich innerhalb jeder Altersklasse und jedes Jahrganges in ungefähr gleicher Verteilung vorhanden sein, nur werden sie je nach der Zeitrichtung durch Bildungseindrücke und Erlebnisse entweder unterdrückt oder gefördert.

Die Psychologie des Jugendalters weist darauf hin, daß gerade dem Jugendlichen eine Menge romantischer Züge eigen sind, die beim Erwachsenen oftmals zurücktreten oder sich ganz zu verlieren pflegen. *Eduard Spranger* nennt in diesem Zusammenhang das Gemeinschaftsbedürfnis, den Wandertrieb, die Märchenphantasie, die träumerische Sehnsucht, die Allempfänglichkeit ohne Gestaltungskraft; er rechnet sogar die Ironie als Selbstreserve und Vorbehalt unendlicher Möglichkeiten zu den Kennzeichen jugendlicher Seelenhaltung, und er kommt zu dem Schluß, daß die psychologische Durchleuchtung des romantischen Geistes ein Licht auf die Jugendpsychologie zurückwerfen könne, da in der romantischen Literaturperiode so viele ausgesprochen jugendliche Züge mitspielten. Uns genügt schon diese letzte Feststellung als eine wichtige Erkenntnis, die allen Auffassungen von Verfall und krankhafter Degeneration widerspricht, vielmehr in der Romantik eine über das Jugendalter hinaus verlängerte, zu keiner rechten männlichen Reife und zu keiner Erziehung durch das Leben gelangende Jugendlichkeit erblicken läßt. Der wahre Romantiker kann nicht

Digitized by Google

altern, er bleibt bis ins Alter ein Kind, und am reinsten scheint sich sein typisches Schicksal zu erfüllen, wo ein früher Tod, wie bei Wackenroder und Novalis, ihm eine ewige Jugend von ideeller Dauer verliehen hat.

Solch vorzeitiges Ende scheint zwar auf ein angekränkeltes Leben und auf einen durch körperliche Überzartheit und frühes Leiden beeinträchtigten Seelenzustand zurückschließen zu lassen. Aber die experimentelle Beobachtung weist bei vielen körperlich ganz gesunden Jugendlichen eine Überbetonung gewisser Seiten des ästhetischen Bewußtseins auf, die man bei Erwachsenen als neurologische Krankheitssymptome auffassen müßte. Der Experimentalpsychologe *Erich Jaensch* streitet solchen Unterschieden zwischen dem Typus des jugendlichen und des erwachsenen Seelenlebens jede pathologische Bedeutung ab; vielmehr zeigen sich bei Jugendlichen vielfach künstlerische Anlagen, die später bei den Erwachsenen verkümmern, so daß sich das Ergebnis herausstellt, der jugendliche Mensch sei „nicht in jeder Hinsicht ein verkleinerter depotenzierter Erwachsener, sondern in mancher Hinsicht sei umgekehrt der Erwachsene ein depotenziertes Kind".

Als Gaben des Jugendalters, die Jaensch in reichem Umfang beobachten konnte, nennt er die eidetische Phantasieanlage, die imstande ist, subjektive optische Anschauungsbilder zu erzeugen, die Sinnesverschmelzung der Synästhesie, das Festhalten einer Scheinwirklichkeit und die Herstellung eines engen

Digitized by Google

Zusammenhanges von Innen- und Umwelt. Das sind lauter Züge romantischer Phantasieanlage, und was den letztgenannten Punkt betrifft, so scheint Jaensch sogar zu Beobachtungen gelangt zu sein, die über die künstlerische Funktion weit hinausgehen: „Bei den Individuen, deren seelische Unterschicht, experimentell nachweisbar, das Kohärenzverhältnis zeigt, finden wir — von erklärbaren Ausnahmen abgesehen — auch ein *Welterleben,* das dieses Kohärenzverhältnis von Innen- und Außenwelt erkennen läßt; also die Neigung, Inneres und Äußeres, Geistiges und Natürliches in engsten Einklang zu bringen. Grundüberzeugungen von *Schellings* oder *Schleiermachers* Philosophie kann man aus derartigen Individuen geradezu herausholen, ohne daß sie einschlägige Schriften gelesen hätten, nur weil Grundgedanken der Weltanschauungen vom romantischen Typus mit dem kohärenten Welterleben gegeben und wesensnotwendig damit verknüpft sind."

Derartige Beobachtungen lassen sich natürlich nur an bestimmten Typen der Jugendlichen machen, bei denen das emotionale Denken ein Übergewicht über das rationale besitzt. In solcher Typologie sind die beiden Pole eines ausschließlichen Rationalismus und eines ausschließlichen Emotionalismus nur theoretisch und fiktiv; der experimentellen Beobachtung stellen sich lediglich Mischungen von verschiedenem Gewichtsverhältnis dar. Ein mittlerer Typus, bei dem sich rationale und emotionale Anlagen das Gleichgewicht halten, wird zu beiden Seiten flankiert von

Digitized by Google

einem überwiegend rationalen und einem überwiegend emotionalen Typus. Der letztere darf als romantische Anlage bezeichnet werden, und es kommt nun darauf an, ob diese Anlage durch Bildungserlebnisse und Richtung des Zeitgeists gesteigert oder umgelenkt oder unterdrückt wird.

Der reine Typus, der zum *führenden* Generationstypus werden kann, entwickelt sich, indem das Übergewicht der Anlage durch Bildungseinflüsse, Erlebnisse und Einwirkungen des Zeitgeistes in seiner Richtung noch gesteigert wird. Der *umgelenkte* Typus entsteht, indem eine Gleichgewichtslage durch zeitliche Einwirkungen zum Übergewicht der einen Richtung hinübergezogen wird; zu ihm gehören die Mitläufer, die einem Generationstypus sich anpassen und in ihm aufgehen. Sie können sogar kraft ihrer organisatorischen Energie und leichten Produktivität zu Unrecht als Führer erscheinen, wie es August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck ergangen ist, denen in Friedrich Schlegel und Wackenroder bestimmende Vollvertreter des romantischen Geistes zur Seite standen. Ihnen hatten sie in Wahrheit Antrieb und Richtung zu verdanken. In der Vereinsamung des Alters aber sanken sie dann in ihre angeborene Gleichgewichtslage zurück. Der dritte Typus, den ich den *unterdrückten* nenne, kann das Übergewicht seiner Anlage im Widerspruch gegen den ihr entgegenwirkenden Zeitgeist nicht zur Geltung bringen; er kann, wenn er sich dem Zeitgeist unterwirft, höchstens zur Indifferenzlage des Gleich-

Digitized by Google

gewichts gelangen und ohne innere Bestimmung und Überzeugung, ja gegen sein Gewissen, zum Nachläufer des Generationstypus und zum Anbeter der Mode werden. Bewahrt er aber seinen Charakter, so steht er zu seiner eigenen Zeit im Gegensatz und trennt sich von der Generation seines Geburtsalters; er ist entweder als Epigone zu einer vorausgehenden oder als Vorläufer zu einer kommenden Generation gehörig und ist Enkel oder Vater, je nachdem er entgegen seinem Geburtsalter innerlich den Großvätern oder den Söhnen zuzurechnen ist. So haben unzeitgemäße Romantiker im ganzen 19. Jahrhundert mehr oder weniger vereinzelt gelebt und entweder die verlorenen Klänge der Vergangenheit gesucht oder, wie Nietzsche, einer kommenden Generation vorangeleuchtet.

In *Friedrich Kummers* nach Generationen gruppierter „Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts" ist der Versuch gemacht, die Glieder der romantischen Altersgemeinschaft in entwicklungsgeschichtlicher Wertstufenfolge aufgereiht vorbeiziehen zu lassen als Vorläufer (Hölderlin, Jean Paul), Pfadfinder (Wackenroder, Gebrüder Schlegel, Novalis, Brentano, Arnim), Genie (Kleist), führende Talente (Tieck, Hoffmann, Eichendorff, Uhland, Rückert, Grillparzer), selbständige Talente ohne führende Bedeutung (Werner, Kerner, Müller, Hebel), abhängige Talente (Schwab, Mayer, Hauff, Schulze, Raimund), Nachahmer und Ausläufer (v. Schenk, Raupach, Fouqué) und Dichter des

Digitized by Google

Übergangs (Zedlitz, Schefer). Da ist die Einheit schließlich doch wieder in Vielheit aufgelöst, und Namen, nichts als Namen sind in einem mehr oder weniger willkürlichen Schachtelsystem untergebracht, wobei der engere landschaftliche und ideelle Zusammenhang in Vergessenheit gerät, weil die Generation nicht, wie es notwendig wäre, als die dritte Komponente zwischen Volksgeist und Zeitgeist betrachtet wird. Was Kummer grundsätzlich vorausgeschickt hat und was Cysarz nach Drieschs Ordnungslehre fast wörtlich wiederholt, daß die Generationen in ihrer Verflechtung nicht ein Nacheinander, Nebeneinander oder Übereinander, sondern ein unendliches Ineinander darstellen, kommt nicht zur Geltung. Die Einheit, die mehr ist als die Summe der Einzelnen, weil nach Natorps Wort die Individuen sich nicht bloß addieren oder multiplizieren, sondern potenzieren und in der Gemeinschaft eine Eigenkraft besitzen, die in jedem Individuum wieder Kräfte auslöst, die sonst gebunden blieben, verliert ihre Wirkung in solcher Zersetzung. Die Generation ist stark, weil sie Träger des Zeitgeistes ist, der nur durch ihren Gemeinschaftswillen seine Kräfte auszustrahlen vermag.

Wir suchen die zeitlichen Grenzen, Anfang und Ende der geistesgeschichtlichen Generation. Wenn die Einheit bestimmt wurde durch gleichartige Bildungsbedingungen, unter denen die Altersgenossen aufwuchsen, so ist als Anfang der Zeitabschnitt zu suchen, in dem sich die Bildungsbedingungen wan-

Digitized by Google

delten. Für die jungen Romantiker, die in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts die Schulbank drückten, war großenteils noch die Aufklärung eine verknöcherte Schulmeisterin, die sie mit dem ingrimmigen Freiheitsdurst der Jugend hassen mußten. In diesem Haß war indessen schon Rousseauismus und Sturm und Drang vorangegangen, so daß sich der Widerstand nicht selbständig Bahn zu brechen brauchte. Nur in Gegenden, wo der Sturm und Drang kaum zur Entfaltung gelangt und die Macht der Aufklärung nach ungebrochen war, wie im katholischen Bayern und im josefinischen Österreich, entwickelte sich in der jungen Generation eine spontane Abwehrbewegung, und dort löste, wie Philipp Funk für Landshut und München gezeigt hat, die Romantik die Aufklärung unmittelbar ab, allerdings zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt als in Norddeutschland, wo sie zeitlich mit der Klassik beinahe zusammenfiel.

In den protestantischen Ländern war der Aufklärung schon im Pietismus ein Gegengewicht erwachsen mit den ihm parallelen Erscheinungen der Sektiererei, der schwärmerischen Empfindsamkeit, der okkultistisch-mystischen Seelenanalyse und Jung-Stillingscher Geisterkunde. Soweit die Romantiker nicht, wie Novalis und Schleiermacher, in die Schule des Pietismus gingen, war ihnen doch schon in jungen Jahren die Literatur der freimaurerischen Geheimbündlerromane und ihrer verschiedenartigen Ableger im Trivialroman zugänglich, und wir wissen

Digitized by Google

aus Tiecks und Arnims Jugend, welchen Eindruck auf sie ein Werk wie Grosses „Genius“ (1791) machte.

Dann setzte das große Zeitereignis der Französischen Revolution ein; die Errichtung der Vernunftherrschaft wurde die letzte Konsequenz des Aufklärungsgeistes und sein Bankerott. In den westlichen Gegenden, am Rhein und selbst in Württemberg, umtanzten die vom Rausch mitgerissenen Jünglinge den Freiheitsbaum und fanden nachmals in Reaktion auf das enttäuschende Erlebnis den Weg vom Weltbürgertum zum Nationalgefühl, das durch die Bedrohung und Überschwemmung der westlichen Grenzen gesteigert wurde. Bis zum Osten sind die Wellen der Revolution nicht vorgedrungen, und so kann sich dort die Gegenbewegung ohne Umkehr und Widerruf auf ein unerschüttertes Staatsbewußtsein und ein bodenständiges agrarisches Gemeinschaftsgefühl begründen, wie wir es bei Adam Müller finden, während sie im Westen und Süden den Charakter der Restauration annimmt.

Von Osten her kommt wiederum die geistige Revolution der Kantischen Philosophie, die der erkennenden Vernunft Grenzen setzt und der inneren Stimme des Gefühls und Gewissens zugleich ihr Recht schafft. Die junge Generation nimmt die neue Lehre gleich in der Weiterbildung Fichtes auf und erfährt teils, wie Kleist, den Zusammenbruch ihres naiven Dogmatismus, teils, wie Novalis, die Bewußtseinssteigerung magischen Selbstvertrauens.

Digitized by Google

Was von der Ideenwelt der Aufklärung bleibt, ist der durch Winckelmann begründete Neuhumanismus, der die Kunst des Altertums nicht als etwas nach vernunftgemäßen Regeln Hervorgebrachtes, sondern als organische Frucht eines glücklichen Klimas und hoher Gesamtkultur betrachten lehrte. Friedrich Schlegel will ein Winckelmann der Poesie werden. Aber die Geschichtsphilosophie Herders, Kants, Schillers, die der Größe des Altertums nicht als verlorenem Ideal nachtrauern, sondern den Wegweiser von Arkadien nach Elysium umstellen will, zeigt Ziele der Zukunft; das Ideal einer neuen goldenen Zeit, die vor der Türe steht, taucht auf; die Kraft der Poesie verspricht die Erfüllung; die vorwärts gekehrten Historiker werden zu Propheten. „Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns!" hieß es noch bei Schiller. Aber bald ertönen die berühmt schlechten Verse Jakob Mniochs:

> Hellenisch Leben, du bist uns verloren,
> Drum haben das romantische wir erkoren.

Das Erlebnis der klassischen Dichtung in Deutschland steigert das Selbstgefühl und macht es der Jugend zur Pflicht, das Erreichte noch zu überbieten und im Titanenkampf den Ossa auf den Pelion zu türmen. Das Maß, das an der Autorität des Altertums seinen Halt fand, geht dabei verloren. Was die kommende Generation gegenüber den Meistern in die Wagschale zu werfen hat, ist eben ihre Jugend, und

Digitized by Google

die fast krampfhaft betonte Jugendlichkeit mit allen ihren Rechten ist der Trumpf, den sie ausspielt.

Diese geistesgeschichtliche Situation hat Carl Schmitt in seinem antiromantischen Buch über „Politische Romantik" ganz richtig erkannt und gewürdigt: „Es ist natürlich, daß die heranwachsende Generation für ihre Opposition gegen die alte, im Besitz stehende, ein großes Schlagwort sucht. Sie kann es nicht immer von fertigen Leistungen hernehmen, darum beruft sie sich auf ihre Jugend als solche, auf das Lebendige, auf ihre Kraft und Vitalität, d. h. auf ihre Möglichkeiten... Die romantische Generation, Ende des 18. Jahrhunderts, war nun in einer besonders schwierigen Lage. Sie hatte eine Generation vor sich, deren Leistungen klassisch waren und gegenüber deren größtem Vertreter, Goethe, sie keine andere Produktivität als einen gesteigerten bewundernden Enthusiasmus aufzuweisen hatte. Ihre Leistung war Kritik und Charakteristik; alles was sie darüber hinaus prätendierten, war bloße Möglichkeit. Sie machten verwegene Pläne und kühne Versprechungen, deuteten an und stellten in Aussicht, beantworteten jede Erwartung einer Erfüllung ihrer Versprechen mit neuen Versprechen, zogen sich von der Kunst in die Philosophie, in die Geschichte, die Politik, die Theologie zurück, aber die ungeheuren Möglichkeiten, die sie der Wirklichkeit entgegengehalten hatten, wurden niemals Wirklichkeit." Schmitt sucht damit jene Haltung zu begründen, die er in einer neugeprägten

Digitized by Google

Formel als den eigentlichsten Wesenszug der Romantik erklärt, nämlich den subjektivierten Okkasionalismus, der die Welt als Anlaß und Spielzeug romantischer Produktivität behandelt und auf alle Kausalität außer Gott als der wahren Ursache der Welt verzichtet. Das Wort occasio findet sich indessen nicht im romantischen Lexikon; man setze an die Stelle dieses Fremdkörpers die Phantasie in ihrer kausalen Ungebundenheit, den Traum mit seinen unendlichen Möglichkeiten und die Sehnsucht, die an die Stelle greifbarer Erfüllung tritt, so hat man jene Kräfte jugendlichen Denkens und Fühlens, die die Romantik in die Wagschale zu werfen vermag.

Dazu kommt ein neues, letztes Bildungselement, durch das die junge Generation zur Überlegenheit über die Alten dank unendlich erweitertem Einblick in Weltzusammenhang und Lebensgesetze zu gelangen und die Quellen magischer Kräfte zu erobern sich verspricht, nämlich die Naturwissenschaft mit ihren neuen Entdeckungen und Lehren, der Brownschen Medizin, dem Magnetismus, dem Galvanismus, der Verbrennungslehre, und der Zusammenfassung alles Neuen in dem Schellingschen System der Naturphilosophie. Hier liegt das Wissenschaftsgebiet, das als Studium die jungen Romantiker allein anzuziehen vermag und das sie in die Hörsäle der Hochschulen führt, zu Abraham Werner nach Freiberg, zu dessen Füßen sich Steffens, Novalis, Baader und Schubert finden, während Ritter in München, Arnim in Halle, Görres in Coblenz ihre eigenen Wege der

Digitized by Google

Organonomie gehen. Von da aus teilen sich dann zwei Richtungen: die eine führt zur Auffassung der Geschichte als eines organischen Lebensprozesses, die andere führt zur Wiederholung einer alten Erscheinung, zur Neugeburt der Mystik aus dem Geist der Naturphilosophie.

Es zeigt sich danach, daß durch die schichtenweise eindringende Wellenfolge der verschiedenen Bildungsbedingungen die Generation in Fluß und Entwicklung gehalten wird. Die an Jahren Jüngeren sind den unmittelbaren Einwirkungen der ersten Bildungskräfte (Aufklärung, Pietismus, Sturm und Drang, Französische Revolution) in ihren empfänglichsten Jahren nicht mehr in dem Maße ausgesetzt, während die späteren Wellen um so stärker auf sie wirken müssen; sie finden bereits Schelling vor statt Fichte, und die Romantik selbst wird für sie bereits zum Bildungsfaktor, womit sich der romantische Geist potenziert. Innerhalb der romantischen Generation vollzieht sich also eine Umbildung, wobei ein paar Jahre Altersunterschied und ein paar hundert Meilen räumlicher Entfernung für die Entwicklung des einzelnen sehr wesentlich sein können. Trotz dieser mählichen Verschiebung wird man aber nicht von einer andersgearteten, neuen geistesgeschichtlichen Generation sprechen dürfen, da man ihren Anfang kaum bestimmen könnte, denn Brentano stand in dem Jenaer Kreise, Tieck ging zu den Heidelbergern über, Hölderlin wurde von den jüngeren Romantikern zuerst verstanden, Zacharias

Digitized by Google

Werner gehörte zu keinem von beiden Kreisen, und man wüßte nicht, welchem man ihn angliedern sollte. Eine neue Generation tritt erst in Erscheinung, als mit einem Schlage von verschiedenen Seiten her ein Sturmlauf gegen die ganze Romantik einsetzt, unternommen von einem jungen Geschlecht, das typisch andere Züge aufweist und von einem anderen Zeitgeist erfaßt ist.

Das Ende der Romantik als Zeitperiode ist mit dem Auftreten der jungdeutschen Generation besiegelt. Das Ereignis der französischen Julirevolution ist nur das auslösende Signal. Tatsächlich steht der neue Mensch, der nun zur Herrschaft kommt, schon lange vorher in Angriffstellung bereit. Es ist der unterdrückte Typus der vorausgehenden Zeit, dem die romantische Anlage fehlte und der seine eigene rationale Anlage den Denkgesetzen der Romantik nicht unterwerfen konnte. Jungdeutsche Führer wie Gutzkow und Laube, haben, was für die Wesensverschiedenheit der Anlage charakteristisch ist, ihr negatives Verhältnis zur Musik mehrfach bekannt; das kommt auch in ihrer Sprache zum Ausdruck, die härter, hastiger, kecker, lebhafter, kontrastreicher und charakteristischer ist. Es sind Wirklichkeitsmenschen ohne metaphysischen Drang und Unendlichkeitsperspektiven, dem Augenblick hingegeben und Diener der Zeit.

Fragt man nun aber, wie dieser neue Generationstypus zustande kam, und sucht seine Bildungsbedingungen, so müßte man vor allem die Romantik selbst

Digitized by Google

als seine Erzieherin verantwortlich machen und hätte dieselbe Reaktionserscheinung zu beobachten, die ein paar Generationen vorher den Sturm und Drang gegen die Schulmeisterei der Aufklärung zur Auflehnung gebracht hatte: den Trotz der Jugend gegen die unzulänglichen Methoden eines altgewordenen Lehrmeisters, der seinen Zöglingen nicht das zu geben versteht, wonach sie hungern, der sie nicht bei ihren Anlagen zu nehmen weiß und der in der neuen Realität sich mit seinem Geist nicht zurechtfindet. Die Jungdeutschen haben alle die romantische Schule durchlaufen und haben manches romantische Requisit sich äußerlich angeeignet, aber sie haben schließlich doch ihre Schulmeister verprügelt. Der einzige fruchtbare Lehrer den sie anerkannten, wurde der über die Romantik hinausgewachsene Hegel, der in seinem System jenes klassische Gleichgewicht rationaler und irrationaler Elemente bewahrt hatte, das auch den überwiegend rational Veranlagten packen konnte, während der Irrationalismus des späten Schelling immer mehr an Wirkung verlor.

Man hat angesichts solcher Reaktionen von einem Naturgesetz der Ermüdung gesprochen, das in der Unfähigkeit der Massen, sich dauernder Erregung hinzugeben, seinen Grund habe. Damit würde sich ein Zurückfallen in den Zustand der Beharrung erklären. Aber in der Geistesgeschichte haben wir es nicht mit den Massen, sondern mit einer Oberschicht zu tun, und bei ihr besteht dauernd ein Hunger nach

Digitized by Google

neuer Erregung, der, solange das Gebotene einer Steigerung fähig ist, daran Sättigung finden kann, aber keinen Geschmacksreiz mehr empfindet, sobald es ausgelaugte, schablonenmäßige breite Bettelsuppe geworden ist.

Die Abstumpfungstheorie, die für kunstgeschichtliche Stilwandlungen herangezogen worden ist, spielt auch in der sprachlichen Stilentwicklung eine nicht unbedeutende Rolle. Durch jede Generation wird eine neue Serie von Schatzanweisungen in Wortwerten ausgegeben, um die man sich reißt, wenn sie in leuchtender Prägung die Presse eben verlassen haben, und die man nur noch mit Widerwillen anfaßt, wenn sie abgegriffen, beschmutzt und zerknittert in jedermanns Händen sind. Nur was Goldprägung ist, bereichert den Sprachschatz, während das Papier im Kurs steigt und fällt. Auch für den Wortkultus der Gegenwart, der bis in die Wissenschaft hineinreicht, ist der Tag vielleicht nicht allzu fern, wo gewisse Lieblingswörter, die plakatmäßig entgegenspringen, nur noch mit Scheu in den Mund genommen werden, weil das, was heute in kosmischer Schau verhaftet sich ballt und west, bald in schauerliche Verwesung verfallen wird. Jede Mode führt zum Tode. Sie tötet nicht das Wort, aber sein Ansehen. Dieses Absterben tritt ein, sobald seltene Worte, Wendungen und Stilmittel durch Nachsprechen gemein werden und als abgebrauchte Klischees nicht mehr imstande sind, die Träger lebendiger Ideen und Vorstellungen zu sein, zu denen sie schöpferisch berufen waren. Die Re-

Digitized by Google

aktion des Überdrusses ist eine Erlösung, nicht nur vom Worte, das wieder entthront wird, sondern auch für das Wort, das, von Überlastung befreit, wieder seinem natürlichen Leben zurückgegeben wird. Später wird einmal historische Betrachtung in seiner einstigen Glanzrolle ein vielsagendes Zeichen jener Zeit erkennen, die mit ihm wieder belebt werden kann, und vielleicht kommt das Wort wieder zu Ehren, wenn die wiedererstandene Idee ohne prunkvolle Hochzeitsfeier sich aufs neue mit ihm verbindet.

Mit den Worten sinken auch die Ideen selbst, die ewig sind und doch zu Tode gehetzt werden können. Auch die romantischen Ideen verblaßten, als sie triviales Gemeingut wurden. Lag der bezwingende Zauber alles Romantischen in der Jugendlichkeit, die in ihrer Überbegabtheit so viel versprach, ersehnte, erträumte, so schwand dieser Zauber, als Versprechen, Sehnsüchte, Träume unerfüllt blieben und gleichwohl immer wiederholt wurden, während die Jugendlichkeit, in der ihre Rechtfertigung lag, sich verlor und nur als starre Maske erhalten blieb.

Am ersten und stärksten machte sich die Enttäuschung in der Reaktion gegen die politisch-religiöse Ideenwelt der Romantik geltend. Aber auch das romantische Kunstwerk, soweit es nicht wie in der Musik seine gewollte Gestalt erlangte, litt an dem Widerspruch zwischen Versprechen und Erfüllung und scheiterte schließlich an diesem Mißverhältnis. Nur da wo sie ohne selbstischen Anspruch in Ehr-

Digitized by Google

furcht und Liebe diente, konnte die literarische Romantik Unanfechtbares leisten. Das war das Werk der Übersetzung. Und weiter konnte der Geist der Romantik ohne Widerspruch stetig fortwirken auf den Gebieten, wo er sich in keiner Versprechung übernommen hatte, sondern lediglich die Liebe weckte zu unendlichen Aufgaben, deren Pläne die Mitarbeit aller kommenden Geschlechter beanspruchten: in der geschichtlichen Wissenschaft und in der Pflege des Volkstums. In allem übrigen wurde das Werk der Romantik durch die totale Gegensätzlichkeit der folgenden Generation ohne Duldung und Verständnis bekämpft.

Man hat es versucht, alle geschichtliche Entwicklung als Pendelbewegung fortgesetzter Reaktion, in der jede neue Generation sich zur vorausgehenden in Widerspruch setzt, zu erklären. Dann wäre also das einzige Verhältnis, in dem die folgende Generation zur vorhergehenden stehen kann, das der *Antithese,* die verneint, was den Alten heilig war, und bejaht, was die Alten verfluchten. So monoton verläuft indessen der Rhythmus geistesgeschichtlichen Werdens nicht. Aber auch wenn wir noch eine zweite Möglichkeit des Verhaltens aus der Tatsache schließen, daß drei Generationen zusammen leben, von denen die dritte den zwischen den beiden ersten bestehenden Gegensatz vorfindet und in ihrer Auseinandersetzung zu versöhnen und aufzuheben unternimmt, so reicht diese zweite Verhältnisform der *Synthese* doch noch nicht aus, um die Kombinationen zu er-

Digitized by Google

schöpfen. Wir bekommen zwar dann schon eine weit umständlichere Gesetzlichkeit, indem jede These eine Antithese herausfordert, jede Antithese aber entweder die Synthese zur Folge hat oder eine neue Antithese, die Rückkehr zur ersten These bedeutet; aber die Frage ist damit noch nicht beantwortet, welche Möglichkeit gegensätzlichen Verhaltens für die nächstfolgende, also die vierte Generation gegenüber der Synthese, die sie vorfindet, geboten ist. Eine neue Antithese ist nicht möglich, denn die Synthese, die die Gegensätze in sich schließt, kann nicht radikal verneint, sondern höchstens als nicht ausreichend empfunden werden. Es bleiben nur die zwei Möglichkeiten, sich entweder mehr auf die eine oder mehr auf die andere Seite zu schlagen und in jedem Falle das in der Synthese gewonnene Gleichgewicht wieder aufzuheben durch *Steigerung* der einen von den beiden in der Synthese gebundenen Richtungen.

Das gegenseitige Verhältnis der Generationen, die sich in der deutschen Geistesgeschichte gegen die Wende des 18. Jahrhunderts aneinanderreihen, gibt ein vollständiges Beispiel für das Auftreten der drei Möglichkeiten in ihrer gesetzmäßigen Aufeinanderfolge. Die Vernunft-These der Aufklärung findet ihre offene Antithese im Irrationalismus des Sturmes und Dranges. Die Klassik stellt das synthetische Gleichgewicht von Rationalismus und Irrationalismus her, sowohl in der Philosophie Kants als in der Kunstlehre Goethes und Schillers als auch in dem Gleichmaß, das Leben und Form in ihrer Dichtung

Digitized by Google

finden. Der Romantik aber bleibt nur noch die Steigerung des irrationalen Elementes bis zur Überspannung, die den geschlossenen Kreis sprengt und in eine zur Unendlichkeit führende Parabel auflöst.

Die Romantik ist also von der Klassik nicht zu trennen; sie trägt zunächst die ganze Klassik in sich, so wie die Klassik bereits die Romantik im Keim in sich trägt. Deshalb beginnt die Romantik nicht mit Widerspruch, sondern mit allmählicher Steigerung, die erst am Ende in Widerspruch ausläuft.

Das ist ein Ergebnis, auf das schon die vorhergehenden Erörterungen hingeführt haben, das aber nun erhärtet werden kann durch einen Zeugen, der die Romantik erlebt hatte und durch seine Wirkungen ihr eigentlicher Überwinder wurde, durch Hegel. Er hat den triadischen Aufbau in seiner Dialektik systematisiert und wurde trotzdem durch die selbsterlebten Tatsachen gezwungen, in seiner Definition der Romantik das Schema von These, Antithese und Synthese zu durchbrechen. Denn was er in seinen „Vorlesungen über Ästhetik" zur Romantik sagt, bedeutet tatsächlich nichts anderes als eine Anwendung des Begriffes Steigerung. Die klassische Kunst stellt sich ihm dar als Vereinigung von geistiger Grundlage und sinnlicher Naturerscheinung, als Vollendung des Reichs der Schönheit. Aber diese Schönheit in ihrer eigensten Gestalt und ihrem gemäßesten Inhalt kann noch kein Letztes sein. Einigung im Element des Äußeren widerstrebt dem wahren Prinzip des Geistes, der aus

Digitized by Google

seiner Versöhnung im Leiblichen auf sich selbst zurückgedrängt wird, um seine Unendlichkeit und Freiheit zu genießen, und diese Erhebung des Geistes zu sich selbst führt zur Auflösung der Totalität des Ideals. „Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegenteil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Äußeren in seine Innigkeit mit sich zurückführt, und die äußere Realität als ein ihm nicht adäquates Dasein setzt. Wenn daher auch dieser neue Gehalt die Aufgabe in sich faßt, sich schön zu machen, so bleibt ihm dennoch die Schönheit in dem bisherigen Sinne etwas Untergeordnetes, und wird zur geistigen Schönheit des an und für sich Innern, als der in sich unendlichen geistigen Subjektivität."

Daß dieser Vorgang keine Antithese bedeutet, sondern einen Übergang von der Synthese durch allmähliche Steigerung des Irrationalen und allmähliche Unterdrückung des Rationalen bis zur rein irrationalen These, kommt in der Hegelschen Formulierung sehr deutlich zum Ausdruck. Es wäre auch die entgegengesetzte Steigerung möglich gewesen zu immer stärkerer Betonung eines rationalen Formprinzips der Schönheit, aber diese Richtung entsprach nicht eigentlich der Grundtendenz des deutschen Geistes; sie blieb deshalb auf vereinzelte einsame Erscheinungen, wie etwa Platen, beschränkt.

Es war auch eine neue Synthese möglich, wenn der

Digitized by Google

Boden dafür bereitet war, nämlich in solchen Landschaftsgebieten, wo noch kein Sturm und Drang und keine Klassik zur Entwicklung gekommen waren, sondern die Romantik, aus anderen Gegenden übertragen, sich der Aufklärung als unmittelbare Antithese gegenüberstellte. Das war in Österreich der Fall, wo Grillparzer den Widerstreit von Aufklärung und Romantik, in den er hineinwuchs, durch eine neue Klassik zu versöhnen suchte. Weil sich seine Synthese aus anderen Elementen zusammensetzte, darf er nicht als Epigone der Weimarer Klassik gelten, aber auch er bleibt in seiner Generation fast allein und leidet unter seiner Erfolglosigkeit und Vereinsamung.

Der eigentliche Generationstypus, der auf die Romantik folgt, ist der sinnenfroh an der Erscheinung haftende, wirklichkeitsuchende, dem Endlichen zugewandte Jungdeutsche, der gegen die einseitig irrationale These, in die die Entwicklung der Romantik ausgelaufen war, seine rationalistische Antithese ausspielen mußte. Die Wendung von Romantik zu Realismus erscheint so gesetzmäßig, daß der Kulturphilosoph Kurt Breysig mit Bezug darauf das letzte seiner 24 Stufengesetze der Weltgeschichte formuliert hat: „Die Kunst der Völker einer so gesteigerten Staats- und Wirtschaftsführung muß sich aus einem Zustand hoher, zumeist form- und phantasiemäßiger Blüte in einen andern wandeln, in dem eine bisher nie erreichte genaue und beschreibende Wirklichkeitsschilderung überwiegt."

Digitized by Google

Seit der Überwindung der Romantik, mit der keine Wiederherstellung der Klassik verbunden war, läßt die Geschichte des deutschen Geistes wohl noch vereinzelte Künstler von klassischer Gestaltungskraft erkennen, aber keine ganze Generation mehr, die von diesem Formwillen beherrscht gewesen wäre. Es folgen keine Synthesen mehr, sondern nur noch Reaktionen von These und Antithese; in immer schnellebigerer Folge jagen sich Realismus und Idealismus, Naturalismus und Neuromantik, Impressionismus und Expressionismus.

Diese Erscheinung braucht noch lange nicht in kulturpessimistischem Sinn als Menetekel des Verfalls gedeutet zu werden; denn die Höhepunkte zusammengefaßter Kraft, in der alle Gegensätze sich in einer großen Kultursynthese einen, sind selten im Leben der Nationen, und wenn sie ausbleiben, muß noch keine Untergangsstimmung überhand nehmen. Wilhelm Scherer wollte nach seiner positivistischen Wellentheorie drei solcher Gipfelpunkte in der deutschen Dichtung erkennen, zwischen denen jedesmal ein Zeitraum von 600 Jahren abzumessen war. Der erste Höhepunkt um 600 war dem in Lorenzschen Generationslehren begründeten Zahlenspiel zuliebe aus einem Trümmerfeld erahnt. Der zweite um das Jahr 1200 dagegen traf mit der größten Entfaltung politischer Macht im mittelalterlichen Kaisertum zusammen. Es war die Zeit, da die Kreuzzüge eine Synthese von Diesseits- und Jenseitsrichtung im Symbol des geistlichen Rittertums hervorgebracht

Digitized by Google

hatten, und Wolframs Parzival dieser Idee ein Bild schuf, gleichzeitig mit Gottfried von Straßburg, der die Sehnsuchtsnot brennender Leidenschaft mit einem Gewebe kühl beherrschter spielerischer Form umkleidete, gleichzeitig mit Walter von der Vogelweide, der die höfische Konvention romanischer Kunstdichtung mit volkstümlichen Motiven des altheimischen Liebesliedes versöhnte, als er sich der niederen Minne zuwandte, gleichzeitig mit dem Nibelungendichter, der den Völkerwanderungsstoff germanischer Heldensage in eine von der Kunst des Altertums und der höfischen Meisterschaft nicht unberührte große epische Form brachte, eine Form übrigens, die auch die Behauptung, daß der deutsche Geist niemals ein eigenes Strophengebilde, gleich den Romanen, hervorgebracht habe, widerlegt. Hier war ein klassischer Höhepunkt zusammengefaßter Kraft und vereinter Gegensätzlichkeit erreicht, auf dessen Maß eine auflösende Stiltendenz der Steigerung, Häufung und Übertreibung folgte. Die ersten Symptome sind schon bei Wolfram v. Eschenbach, also auf dem Höhepunkt selbst zu beobachten, und auf sie ist schon öfters der Name Barocktendenz angewandt worden.

Genau in der Mitte zwischen diesem ersten uns erkennbaren Kulturgipfel und dem zweiten, der durch die Weimarer Klassik bezeichnet wird, liegen Ansätze zu einer neuen Kulturblüte im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, in einer Zeit, da große Entdeckungen und Erfindungen in Umgestaltung des

Digitized by Google

ganzen Weltbildes sich auswirkten, da die politische Ausdehnung des Reiches einen noch nicht dagewesenen Umfang erlangte, da mit wachsendem wirtschaftlichen Aufschwung eine hohe Kunstfertigkeit auf fast allen Gebieten sich zu entwickeln begann. Für die bildende Kunst Deutschlands war damals die zweite große Blütezeit erreicht, und der Darsteller der deutschen Kunstgeschichte, Georg Dehio, nimmt bei Dürers Stellung mehrfach Bezug auf Goethe und setzt dem Klassizisten Holbein den Romantiker Grünewald entgegen.

Die deutsche Dichtung hat gleiche Höhe damals nicht erreicht, sondern ist in beklagenswertem Rückstand geblieben. Zwar liegen in der Reformation die Tendenzen einer großen Synthese, da die Innerlichkeit der mittelalterlichen Mystik und die Formkultur des Humanismus in der Sprachschöpfung der Lutherschen Bibelübersetzung zusammenwachsen. Allein die geistige Stoßkraft erschöpfte sich in der religiösen Tat, deren Folgen schließlich alle ästhetische Freiheit erdrückten. Die kulturellen Früchte dieser Tat kamen anderen Ländern mehr zugute als Deutschland. Wo die Reformation zum vollen Siege gelangte, wie in England, konnte sich die Kulturblüte einer Renaissance entwickeln als Zusammenfassung aller Kräfte der Nation. Wo die Gegenreformation im Kampfe die Oberhand behielt, wie in Spanien und Frankreich, entstand eine Kulturblüte der Barockzeit. Wo aber die Kräfte der Nation zersplittert blieben wie in Deutschland, war die Form einer

Digitized by Google

Eigenkultur nicht zu finden. Da konnten wohl muntere, bildungshungrige Autodidakten, wie Grimmelshausen, sich von den Wogen des Lebens tragen lassen und suchend ihre persönliche Lösung finden; da konnte wohl ein schöpferischer Denker, wie Jakob Böhme, für sein Teil in innerer Erleuchtung die Spannungen der Zeit überwinden; aber die Gesamtheit kannte keine eigenwüchsige Kunst als geformten Lebensausdruck, der das ganze Wollen der Zeit zusammengefaßt hätte. Der kunstmäßige Barockstil der deutschen Dichtung spiegelt in seinem Theaterpomp den Formwillen fremder Nationen wider, und da ihm die Grundlage und Voraussetzung einer eigenen bodenständigen Renaissance fehlte, konnte er nicht zu einer natürlichen, spontanen Steigerung werden, sondern nur zu einer Antithese in sich selbst, die die ganze Zerrissenheit des damaligen deutschen Lebens wiedergibt.

Während andere europäische Länder in diesen Jahrhunderten zur harmonischen Kräfteentwicklung gelangten, herrschte in Deutschland der Glaubenskampf, nicht als Entscheidungsschlacht des Geistes und stählende Energiespannung, die zur Kraftsteigerung des Sieges führte, sondern als ein langwieriger, entnervender, aufreibender Stellungskrieg. Erst die Aufklärung hat zum Sammeln geblasen und das Entzweiende ausgelöscht, indem sie die Zerrissenheit der Glaubensgegensätze durch die Idee der Toleranz, die nationale Zerrissenheit durch die Idee des Weltbürgertums und die soziale Zer-

Digitized by Google

rissenheit durch Aufhebung des Gegensatzes von Gelehrten und Volk und mittels Durchdringung der Massen mit philosophischem Bildungsgut heilte. Nun konnte der Rückstand zweier Jahrhunderte, der Deutschland fast aus dem europäischen Geistesleben ausgeschaltet hatte, in beispiellosem Sturmlauf eingebracht werden, und mit dem Gipfel war das Ziel schon erreicht, das in Schillers Gedichtentwurf „Deutsche Größe" prophetisch verkündet wird, nämlich daß das langsamste Volk alle schnellen, flüchtigen einholen werde: „Wenn die Blumen abgefallen, bleibt die goldene Frucht übrig. Wir können das jugendlich Griechische und das modern Ideelle ausdrücken." Ungefähr um dieselbe Zeit begründeten Hardenbergs „Europa" und Hölderlins „Germanien" in ähnlicher und doch verschiedener Weise die Berufung Deutschlands zur Vollendung der Menschheitsidee. Es war, wie Ernst Cassirer sagt, bis zu Fichte hin die nationale Grundempfindung der Zeit: „der Begriff des Deutschtums wird seinem Inhalte nach weder durch die staatliche Gegenwart noch durch die geschichtliche Vergangenheit bestimmt, sondern er schließt eine allgemeine geistige Aufgabe in sich, die nur die Zukunft fortschreitend zur Bestimmung und Entfaltung bringen kann."

Die Kulturhöhe, die jetzt erreicht war, erwies sich noch nicht als das Maximum, das alle Möglichkeiten erfüllte. Daß die bildende Kunst diesmal im Rückstand blieb, war nach wie vor ein Grund, die Totalität

Digitized by Google

des griechischen Menschen, die auf allen Kulturgebieten zur harmonischen Auswirkung gekommen war, zu bewundern. Die Klassik mußte deshalb zu ihrer Ergänzung immer noch den Renaissancegeist wachhalten, der im Altertum den Maßstab aller menschlichen Vollendung erblickte. Die Romantiker dagegen empfanden zu der Zeit, da das heilige römische Reich deutscher Nation sich auflöste, vor allem den schmerzlichen Widerspruch zwischen der kulturellen Höhe und der politischen Ohnmacht und Zerrissenheit. Von Novalis und Friedrich Schlegel bis zu Görres, Arnim, Eichendorff und Schenkendorff wird deshalb auf das Mittelalter als ein Ideal, das die Unvollkommenheit der eigenen Zeit ergänzen konnte, und als Gegenstand der Sehnsucht zurückgegriffen. Im mittelalterlichen Kaisergedanken bietet sich das Sinnbild verwirklichter Glaubenseinheit und politischer Harmonie.

Wenn man, wie es schon Hermann Hettner getan hat und wie es neuerdings Herbert Cysarz wiederholte, die Weimarer Klassik als die deutsche Hochrenaissance bezeichnet, dann muß man sich bewußt sein, daß es eine um fast drei Jahrhunderte verschleppte Renaissance gewesen ist, die einen Teil dessen nachholte, wozu eigentlich schon die Reformationszeit berufen gewesen wäre. Daraus ist aber die weitere Folgerung zu ziehen, daß nun erst die Voraussetzung für jene Steigerungsbewegung gegeben war, die in anderen Ländern schon mit der Barockzeit eintrat. Die Romantik soll deshalb nicht ohne weiteres als der

Digitized by Google

wahre deutsche Barock gedeutet werden; sie ist es nur in dem Sinne, daß die Kräfte der Steigerung aus dem eigenen Volkstum und aus der Eigenrichtung des deutschen Geistes genommen wurden und daß sie deshalb eine ganz andere Richtung einschlagen mußten, als das Formprinzip romanischen Barockstiles. Dadurch, daß für die Steigerung Kräfte herangezogen wurden, die im deutschen Geistesleben überhaupt noch niemals zu so entbundener Freiheit gelangt waren, wird der Romantik nun auch der Charakter der ausklingenden Verfallserscheinung genommen, denn diese unverbrauchten Kräfte sind es, die sie selbst überlebten. Durch ihre jugendliche Entfesselung ist die Romantik der Anfang eines neuen Lebens der Nation geworden. Zugleich wurde sie dadurch zur Ergänzung der Klassik und paart sich mit ihr zu einem untrennbaren Doppelgipfel des deutschen Geisteslebens.

Digitized by Google

VII

DER Versuch, die in den vorausgehenden Erörterungen gewonnenen Ergebnisse abschließend zusammenzufassen, steht von vornherein vor der Frage, ob es überhaupt möglich ist, so verschiedenartige Methoden der Betrachtungsweise einer Einigung im Gesamtbilde zuzuführen. Die stammesgeschichtliche Betrachtung mag naturwissenschaftlich genannt werden, die ideengeschichtliche ist philosophisch, die stilkritische ästhetisch, die gesellschaftliche soziologisch, die generationsmäßige historisch. Ein parallel gehendes Nebeneinander dieser Blickrichtungen kann niemals zu einem Ganzen führen, wenn es nicht gelingt, eine Konvergenz herzustellen, indem zwischen den gewonnenen Begriffen Beziehung gefunden und ihre gegenseitige Abhängigkeit und Wechselwirkung erkannt wird.

Die Untersuchung des Stammhaften und Gesellschaftlichen kann ohne weiteres in dieselbe Ebene gelegt werden; es handelt sich beidemal um Formen der Gemeinschaft, die eine beharrliche Dauer und stätige Entwicklungstendenz aufweisen. Diese horizontale Ruhelage wird durch den vertikalen Auftrieb des Zeitgeistes in periodisch wechselnder Veränder-

Digitized by Google

lichkeit ständig durchkreuzt. Das Kräftespiel dieser Wechselwirkung ist aber nur zu messen nach dem geistesgeschichtlichen Zeitmaß der Generation, die in ihrer substantiellen Zusammensetzung mit dem Volksgeist, in ihrer periodischen Ablösung mit dem Zeitgeist zusammentrifft. Sie stellt das Längenmaß der Entwicklung dar, während der Volksgeist die Dimension der Breite, der Zeitgeist die Dimension der Höhe anzeigt. So ist das Zusammenwirken dieser drei Richtungen in einem dreidimensionalen Gebilde zu erschauen, während der Stil keine Dimension bedeutet, sondern das Ergebnis des dreidimensionalen Kräftespiels. Er stellt die geformte Oberfläche dar, deren Gestaltung auf die im Innern wirkenden Kräfte schließen läßt.

Jeder Verzicht auf dreidimensionale, plastische Betrachtung bringt mit sich die Notwendigkeit der perspektivischen Verkürzung, der Projektion auf die Fläche, der Abstraktion von charakteristischen Einzelheiten und tauscht dafür die Vorteile suggestiver Linienführung oder malerischer Atmosphäre ein. Wo nun aber bei einem Konflikt zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Gewissen die Grenzen liegen und wie weit eine Wahl des Standpunktes nach darstellerischen Rücksichten sich noch mit strenger Wissenschaftlichkeit verträgt, das ist die Frage, vor der die Generationen sich heute scheiden. Wenn *Albert Köster* seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts den Satz voranschicken wollte, auf einige wenige Abstraktionen oder gar eine einzige,

Digitized by Google

lasse sich das reiche Getriebe nicht bringen, so fühlte *Herbert Cysarz*, der in seinem Erstlingswerk „Erfahrung und Idee" dieselbe Zeit mit weitgreifenden Abstraktionen durchmessen hatte, sich vielleicht betroffen und antwortete in seiner Kritik mit der Gegenbehauptung, daß sich sämtliche Standpunkte niemals erschöpfen lassen werden: „Wenn heute unsere Geisteswissenschaft einsinnige Entfaltungslinien und in sich geschlossene Gruppengestaltung aufsucht, so will sie damit keineswegs abschließende Bilanzen ziehen, vielmehr allein Symbole (Symbole unter anderen Symbolen) jener Einheit und Ganzheit bieten, die nie summierend aufgehäuft, sondern — wie alles Unendliche — nur im Besonderen verkörpert und ermittelt werden kann, und nur in solchen Bildern läßt sich Spannung und Bewegung fassen, das ewige Widerspiel von lebendigem Strom und raumhaftem Gebild."

Das sind im wesentlichen künstlerische Gestaltungsgrundsätze, die mehr durch Gesichtspunkte der Darstellung bestimmt werden als durch solche der Forschung. Aber auf strenge Wissenschaftlichkeit will Cysarz keineswegs verzichten, und in seiner seitdem erschienenen wortreichen Literaturgeschichtsphilosophie sucht er die geisteswissenschaftlichen Grundbegriffe Zeit, Individualität, Gestalt, Entwicklung, Kultur mit den geisteswissenschaftlichen Kategorien Wirken, Betrachten und Denken in ein System zu bringen, zu dem auch das umfassende Widerspiel von Leben und Nichtleben als ethische

Digitized by Google

Beschränkung des Vitalen zugezogen wird, aus dem aber alle Berücksichtigung der Sprachkunst als solcher fernbleibt, weil der reiche Fragenkreis der dichterischen Formlehre die Untersuchung der Geistes- und Lebensstrukturen sprengen würde. So ergibt sich für Cysarz ein Nebeneinander von Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft und Literaturgeschichte als Fachwissenschaft, wobei nur die Frage bleibt, ob die Geisteswissenschaft, aus der Cysarz eine repräsentative Theorie machen möchte, die für unsere Zeit dieselbe Rolle spielen soll, wie im positivistischen Zeitalter die Naturwissenschaft und im idealistischen die Philosophie, eigentlich noch Literaturgeschichte zu nennen ist.

Verweilen wir, obwohl das Feld der Romantik nicht unmittelbar berührt ist, noch einige Augenblicke bei dem Gegensatz zwischen Köster und Cysarz, so erweist er sich in den praktischen Zielen der Darstellung lange nicht als so groß, wie im theoretischen Unterbau. Auch Köster will das bunte Kräftespiel fühlen und sehen, so wie Cysarz alle höchsten Kultur- und Persönlichkeitsformen einer Verflechtung, Gegen- und Zusammenwirkung von vitalen und ethischen Kräften entspringen sieht. Beide wollen die ineinanderwirkenden Faktoren nicht als trockene Präparate anatomisieren, wofür etwa Julius Wiegands „Geschichte der deutschen Dichtung in strenger Systematik, nach Gedanken, Stoffen und Formen, in fortgesetzten Längs- und Querschnitten" ein abschreckendes Beispiel ist, son-

Digitized by Google

dern der Organismus soll sich im lebendigen Zusammenhang aller seiner Glieder entwickeln,

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!

Der Unterschied liegt nur darin, daß Köster die Glieder des Organismus als Persönlichkeiten sieht, Cysarz dagegen als geistige Kräfte. Köster suchte in dem Kräftespiel sogleich die Mitspieler des großen Dramas, von denen jeder seine sonderliche Rolle verkörpert und doch keiner zu selbständig aus der Gruppe der Artverwandtschaft und dem gemeinsamen Volksschicksal heraustreten darf. Cysarz aber sieht erst in der Anthropomorphisierung des ganzen Ideenkomplexes, durch die abstrakte Begriffe totalisiert und zentralisiert, in zeitliche Ganzheit zurückgeführt und als Symbole *eines* Wesens betrachtet werden, die wahre Individualisierung. „Morphologisches Leben heißt neue Gestalten von äußerster Fülle und Schärfe schaffen, aus chaotischer Vielfalt wesentliches Gebild reißen, innerhalb einer als Ganzheit und Einheit gegebenen Totalität ein Höchstmaß von Strukturzusammenhängen aussondern." Das Ideal ist eine Morphologie, die für den Gesamtvorgang dieselbe Geschlossenheit einer Gestalt gewinnen soll, wie sie etwa der Künstler *Gundolf* als Einheit von Leben und Werk, von Werden und Sein, von lebendiger Entwicklung und geprägter Form in Goethes Gestalt aufzeigte. Aber dieser individuelle Gestaltbegriff muß, um auf *Ernst Bertram* hinzuweisen, zum Mythos und zur Legende werden, in der

Digitized by Google

das Werk weiterlebt und das Leben unterordnend sich hineinwirkt. Für die Morphologie eines ganzen Zeitalters dagegen muß ein anderer Mythos sich bilden, in dem die einheitliche Lebensrichtung der Zeitgenossen das Gegebene ist und die Vielfältigkeit der Werke sich unter- und einordnet.

Daß lebendiger Wirkungszusammenhang überhaupt die Voraussetzung für die Möglichkeit einer Gesamtdarstellung bildet, ist so selbstverständlich, daß ein Satz von Cysarz, der auch auf die Romantik Bezug nimmt, ohne weiteres zu unterschreiben ist: „Trotz aller kausalen Beziehungen und Beeinflussungen der Träger und Werke untereinander bleibt der Gesamtvorgang Barock oder Romantik doch zutiefst bestimmt durch eine eigene Struktur und Entfaltung, die ebenso sehr von den Einzelmenschen Anstöße empfängt, wie sie formend und anregend auf diese zurückwirkt."

Dadurch, daß das Leben des Einzelnen in der Gemeinschaft und das Leben der Gemeinschaft im Einzelnen als individuelles Leben aufgefaßt wird, kommt das persönliche Leben des Individuums nicht zur Aufhebung und Tilgung. Cysarz selbst hat ja in seiner „Deutschen Barockdichtung" eine synthetische Darstellung unternommen, die partienweise doch in Charakteristik sehr wesensverschiedener Einzelpersönlichkeiten zerfällt, durchaus zum Besten des Gesamtbildes, das sonst Blut und Leben hätte opfern müssen. Mit Recht nennt er die sach- und sinnverwandten Formen der Epoche eine potentielle Einheit.

Digitized by Google

„Kein Mensch und kein Zweck der Zeit ist *nur* barock. Die Kräfte der Einzelwesen sind der Vitalität der Gemeinschaft immer nur teilweise einverleibt. Ja, die Unendlichkeit des Einzelnen besteht gerade darin, daß er durch vielfache Teilhabe immer nur neu bereichert wird, doch nie in einem anderen aufgeht oder an seiner Individualität Einbuße leidet."

Gleiches gilt von der Romantik. Ein Versuch, in derselben Weise ihre Dichtung zusammenzufassen, müßte sicherlich, so viel gedrängter die Zeitspanne ist, in noch viel höherem Grade dem unermeßlichen Erlebnisreichtum der Einzelschicksale und seiner poetischen Formung Rechnung tragen, wenn eben die Dichtung und nicht der Geist der Romantik dargestellt werden sollte.

Den Geist der Romantik auf eine reine Formel des Seins zu bringen, wird nicht möglich sein, weil damit sein Hauptcharakteristikum, das unendliche Werden, verwischt würde. Der Philosoph *Nicolai Hartmann* spricht das unumwunden aus: „Es ist kein Dogma, kein Prinzip, kein Ziel und keine Aufgabe, nichts was in einem umrissenen Gedanken Platz hätte oder in einem System von Begriffen. Romantik rein als solche ist nichts weniger als Philosophie; näher steht ihr die Dichtung... Die Romantik ist eine Lebensstimmung eigener Art. Und darin liegt die Unmöglichkeit, ihr Wesen begrifflich zu bestimmen... Hinter allen Stimmungswerten, wie sie uns romantische Dichtung vermittelt, leuchtet ein inhaltliches Etwas durch, ein neuer Sinn und Gehalt des Lebens,

Digitized by Google

ja ein Leben selbst in neuem Sinne. Irgendwie verborgen in der Tiefe des eigenen Wesens, und unmittelbar erschaubar in ihm, schwebt dem Romantiker die Lösung der ewigen Welträtsel vor. Hier ist der Punkt, um den sich alles dreht, hier ist die Wurzel des Seins, hier aber auch die Wurzel alles Wertvollen."

Daß die Philosophiegeschichte hier die Dichtung als Mittel der Deutung und Erkenntnis zu Hilfe rufen muß, ist gerade für die romantische Periode ungemein charakteristisch und hat seinen Grund darin, daß eben die romantische Philosophie immer mehr zur Dichtung hindrängte, bis zur letzten Konsequenz in Schellings Lehre, daß alle Philosophie Kunst werde. In kaum einer anderen Periode hat die Dichtung für die Erkenntnis des Zeitgeistes ein solches Gewicht, daß ihr Lebenswert selbst den ästhetischen Wert, den sie als Dichtung besitzt, zu übertreffen scheint. Für kaum eine andere Periode dürfen sich deshalb Dichtungsgeschichte und Geistesgeschichte so nahe kommen, daß man sie beinahe identifizieren könnte. Das ist indessen ein besonderes Ausnahmeverhältnis. Im allgemeinen kann die Dichtung für die Geistesgeschichte kaum wesentlich mehr bedeuten als Philosophie, religiöses Bewußtsein oder politische Ideenbildung, deren jedes das eine oder andere Mal für die Richtung des Geistes einer Zeit aufschlußreicher und charakteristischer sein kann als die Dichtung. Wenn wir nun sahen, daß die romantische Dichtung selbst in dieser Zeit sich der Musik unter-

Digitized by Google

warf, so wird ihre geistesgeschichtliche Bedeutung dadurch nicht gemindert; denn die Musik vermag in viel beschränkterem Maße sprechender Ausdruck der Zeitgedanken zu werden; der Dichtung blieb daher die Aufgabe, sprachliche Vermittlerin des musikalischen Geistes zu werden und das Irrationale im Wort zu rationalisieren.

Als eine Poetisierung des Denkens und Formens in allen Künsten, in der Naturanschauung, im Glaubens- und Rechtsbewußtsein, im politischen Leben und in der Wissenschaft hat der beseelende Geist der Romantik um sich gegriffen und auf allen diesen Gebieten das Recht der Phantasie erkämpft und damit dem fühlenden Erlebnis, der großen Konzeption und schöpferischen Intuition Raum geschaffen. „Der Depoetisierungsprozeß hat freilich schon lange genug gedauert," schrieb Aug. Wilh. Schlegel im Juni 1800 an Schleiermacher, „es ist einmal Zeit, daß Luft, Feuer, Wasser und Erde wieder poetisiert werden." Je mehr die irrationalen Lebenskräfte in der mechanisierenden Enge des Rationalismus verkümmert waren, desto größere Umwälzung bewirkte ihre Befreiung, und so konnten die nachhaltigsten und stärksten Wirkungen der Romantik schließlich in der Wissenschaft, besonders in der Naturwissenschaft und in der Auffassung des geschichtlichen Lebens, zur Geltung kommen.

Die Magie des Zeitgeistes, der alle Lebensäußerungen eines Zeitalters in gleiche Richtung lenkt, ist die Voraussetzung und Grundlage geistesgeschicht-

Digitized by Google

licher Betrachtung, deren Ziel in jeder Periode auf die Wurzeln und Daseinsbedingungen solcher gemeinsamen Ausdrucksrichtung eingestellt sein muß, also auf die innere Struktur des Menschen der Zeit und auf die formenden Kräfte, die ihn gestalteten. Der Niederschlag, den diese Kräfte in den Formen der Dichtung gewonnen haben, kann für solche Betrachtung nur ein Symbol sein, in dem die Beziehung zum tiefen Zusammenhang gesucht wird, und nicht eine an sich bedeutsame Existenz. Geistesgeschichtliche Betrachtung wird also die Form der Dichtung nur als die Schale betrachten und wird auf den Kern gehen, um darin dieselbe Wachstumstendenz zu finden wie in anderen Früchten desselben Stammes.

Aus der Gleichrichtung aller geistesgeschichtlichen Erscheinungen läßt sich schließlich eine Zusammenfassung gewinnen. Die Romantik erweist sich dann als eine infolge umformender Generationserlebnisse einsetzende irrationalistische Steigerung und Aufhebung des klassischen Gleichmaßes, wodurch die Spannung zwischen den Polen unbegrenzt erhöht wird. Sie ist eine europäische Zeiterscheinung, die aber in Deutschland durch den Zusammenfall mit der klassischen Höhe eine besonders glückliche und anspruchsvolle Entwicklungsbedingung findet und zur Notwendigkeit wird durch die deutsche Eigenrichtung, den unruhvollen Werdensdrang des deutschen Geistes, der zur Selbstbesinnung gebracht wird unter besonderer Teilnahme der unverbrauchten Jugendlichkeit ostdeutscher Stämme.

Digitized by Google

Mit dieser Formulierung ist Wesentliches aus den Ergebnissen der besprochenen Untersuchungen zusammengefaßt, ohne daß nun eigentlich das Wesen der romantischen *Dichtung* ausgesprochen wäre. Was Goethe im Vorwort seiner „Farbenlehre" sagt, daß wir es eigentlich umsonst unternehmen, das Wesen eines Dinges auszudrücken, gilt auch hier. „Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges. Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten."

Das Wesen der romantischen Dichtung käme also in ihrer Geschichte zum Ausdruck und in den Wirkungen, die sie heute noch ausübt. Ihre Taten und Handlungen geben uns den Charakter wieder, der nicht begrifflich zu fassen ist, sondern erlebt werden muß in Farbe, Duft und Zauber der einzelnen Erscheinung, wie in der bunten Fülle und dem Reichtum des ganzen Bildes, für das die Geistesgeschichte nur den Rahmen gibt.

Dichtungsgeschichte oder sogar Geschichte der Sprachkunst, die neben der Geistesgeschichte ihre Selbständigkeit behaupten will, darf nicht nur Problemgeschichte sein, denn dann würde sie als Handlangerin der Geistesgeschichte in dieser aufgehen. Mit Verzicht auf die Selbständigkeit aber würde sie nicht nur sich selbst, sondern die Dichtung

Digitized by Google

preisgeben. Für die Geistesgeschichte ist die Dichtung ein zu verarbeitender Stoff, der in gleichem Range steht mit allen anderen Äußerungen des geistigen Lebens und vor oder nach ihnen je nach seiner Ausgiebigkeit bewertet wird. Aus dem Kern werden die Lebenswerte und Kräfte herausgezogen, während die Schale als vergängliche Form zu Boden fällt. Für die Dichtungsgeschichte dagegen ist die Dichtung Eines und Alles, der beherrschende Gegenstand und Mittelpunkt einer Wissenschaft, die nur ihr gilt und die so hochmütig sein muß, alle anderen Wissenschaften, auch die Geistesgeschichte, auch die Philosophie, von ihrem Standpunkt aus als Hilfswissenschaften zu betrachten und dem einen Zwecke der Deutung und Erfassung der Dichtung dienstbar zu machen. Gewiß wird eine geistesgeschichtlich betriebene Dichtungsgeschichte die Formprobleme niemals verachten, auch wenn sie außerhalb eines geisteswissenschaftlichen Systems, wie es Cysarz aufzustellen versuchte, bleiben müssen. Aber es genügt nicht, neben den zentralen Problemen, die im Zusammenhang der Geistesgeschichte stehen, die peripheren Probleme künstlerischer Formgebung, die Parallelerscheinungen zu anderen Kunstwissenschaften darstellen, gewissermaßen duldend oder pflichtgemäß gleichfalls zu beachten. Die Dichtungsgeschichte darf überhaupt gar keine Trennung kennen in dem großen Lebensprozeß, der die Umsetzung geistiger Kräfte in künstlerische Formen darstellt und der als ein naturhaftes Ganzes zu betrachten

Digitized by Google

und darzustellen ist, auf das Goethes bekannte Verse umgedeutet werden können:

> Dichtung hat weder Kern noch Schale,
> Alles ist sie mit einem Male.

Um diesen großen Lebenszusammenhang zu fassen und ein Zerfallen in zwei getrennte Phasen zu verhindern, muß die Dichtungsgeschichte zwischen Weltanschauung und Stil ein verbindendes Mittelglied einfügen, das der eigentliche Lebensträger und das Medium des Umsetzungsprozesses der Kräfte in Formen ist, nämlich die Persönlichkeit des Dichters mit seinen Schicksalen und Erlebnissen, seinem Formwillen und seiner Ausdruckskraft. Wo die Geistesgeschichte den Typus findet, kommt die Dichtungsgeschichte von der Individualität nicht los, und die frühe Romantik gerade ist es gewesen, die mit einfühlendem Charakterisierungsvermögen der literarhistorischen Porträtkunst den Weg bereitete.

Darin liegt nicht der geringste Gegensatz gegen die Geistesgeschichte, sondern ihre Ergänzung. Auch wo die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts mit allzu subtilen Mitteln analysierte und die Individualität zu charakterisieren bemüht war, wollte sie geistesgeschichtliche Zusammenhänge nicht verkennen. Die von Erich Schmidt aufgenommene Scherersche Formel der Dreiheit des Ererbten, Erlebten, Erlernten wollte wenigstens den Einzelnen in einen dreidimensionalen Zusammenhang stellen. Das Ererbte konnte Anschluß an die Gemeinschaft des Stammes, das Erlebte Gemeinschaft der Generation, das Erlernte

Digitized by Google

Gemeinschaft mit dem Zeitgeist bedeuten. Freilich führte die ausschließliche Beziehung auf den Einzelnen auch zur übertriebenen Sichtbarmachung einzelner Einflüsse, während die dunkeln Rätsel der unsichtbaren Gemeinschaft, der atmosphärischen Zusammenhänge, des unbewußten Zusammenklingens erst der geistesgeschichtlichen Betrachtung aufgingen. Hier konnte die Dichtungsgeschichte in die Schule gehen, ohne doch bis zum Letzten zu folgen. Denn es wird dabei bleiben, daß die Geistesgeschichte auf einen faßbaren Begriff der Romantik überhaupt ausgeht, während die Dichtungsgeschichte bei den Romantikern stehen bleibt als einer Einheit, die die Vielheit wesensverwandter und doch wesensverschiedener Persönlichkeiten und verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten in sich schließt.

Ein letzter Unterschied der Begriffsbildung liegt in der verschiedenartigen Bewertung des irrationalen Elementes in Philosophie und Dichtung. Irrationalismus als Erkenntnisprinzip stellt sich dem philosophischen Rationalismus in voller Gegensätzlichkeit gegenüber, während es eine Antinomie von rationaler und irrationaler Poesie schlechterdings nicht geben kann, weil rein rationale Poesie ein Widersinn ist, der als solcher mit der romantischen Befreiung der unbewußten Phantasiekräfte voll erkannt wurde. In diesem Sinne ist dann der Poetisierungsprozeß auf die Poesie selbst übertragen worden, und die Definition der Romantik als Poesie der Poesie konnte die Potenzierung des Poetischen als

Digitized by Google

Gefolgschaft der musikalischen Irrationalität zum Ausdruck bringen.

Daß damit aber eine neue Poesie geschaffen werden sollte, war den schaffenden Romantikern kaum bewußt. Während der Denker Friedrich Schlegel scherzend schrieb, daß seine Erklärung des Wortes romantisch 125 Bogen lang sei, hat der produktive Dichter Tieck bekannt, daß er zwischen romantisch und poetisch überhaupt keinen Unterschied wisse. Das ist ein Gegensatz, der sich nicht bloß am Anfang der Bewegung geltend macht, sondern der an ihrem Ausgange mindestens ebenso scharf in Erscheinung tritt. Der Hegelianer Ruge charakterisierte in einer langen Artikelreihe der Halleschen Jahrbücher den Romantiker als einen Mann „der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung entgegentritt und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität auf den Gebieten der Wissenschaft, der Kunst, der Ethik und wir können hinzusetzen, der Politik verwirft und bekämpft." Grillparzer dagegen, der mit der Romantik nicht fertig werden konnte, schrieb ihren Gegnern die Verse ins Stammbuch:

Doch wißt ihr auch, was Romantik heißt?
Mustert die Muster in eurem Geist.
Romantik weicht von der Dichtung nie,
Sie ist ihre Mutter: die Phantasie.

Digitized by Google

Verzeichnis der besprochenen Literatur

1.

Zu S. 1:

MAX RYCHNER, G. G. Gervinus. Bern 1922.

ERICH ROTHACKER, Einleitung in die Geisteswissenschaften. Tübingen 1920.

Zu S. 2:

JOSEF NADLER, Goethe oder Herder? Hochland 22, S. 1—15.

Zu S. 3:

OSCAR EWALD, Romantik und Gegenwart. Bd. 1: Die Probleme der Romantik als Grundfragen der Gegenwart. Berlin 1904.

I. A. THOMÉSE, Romantik und Neuromantik mit besonderer Berücksichtigung Hugo v. Hofmannsthals. Haag 1923.

Zu S. 6f.:

FRITZ GIESE, Der romantische Charakter. Bd. 1. Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik. Langensalza 1919.

PAUL KLUCKHOHN, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1922.

— Die deutsche Romantik. Bielefeld und Leipzig 1924.

— Persönlichkeit und Gemeinschaft. Halle 1925.

ALB. POETZSCH, Studien zur frühromantischen Politik und Geschichtsauffassung. Leipzig 1907.

2.

Zu S. 9ff.:

AUGUST SAUER, Literaturgeschichte und Volkskunde. Prag 1907. 2. Aufl. Stuttgart 1925.

Digitized by Google

JOSEF NADLER, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. 3 Bde. Regensburg 1912—18. 2. Aufl. 1924. Der 4. Band soll 1926 erscheinen.

— Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. Euphorion 21 (1914), S. 1—63.

— Die Berliner Romantik. 1810—1814. Berlin 1921.

— Görres und Heidelberg. Preuß. Jahrbücher. Bd. 198. (1924) S. 279—291.

Dazu

LUSSER, Josef Nadlers Neubegründung der Literaturgeschichte. Hochland XXI, Heft 8.

H. A. KORFF, Zeitschr. f. Deutschkunde 1920, S. 401—408.

JOS. KÖRNER, Metahistorik des deutschen Schrifttums. Deutsche Rundschau 180 (1919) S. 466—468.

O. WALZEL, Deutsche Romantik in neuem Licht. Zeitschr. f. Bücherfreunde 1922. N. F. 14, S. 8—20.

S. R. STEINMETZ, Der erbliche Rassen- und Volkscharakter. Vierteljahrsschr. f. wissensch. Philosophie 26, 77ff.

WILLY HELLPACH, Die geopsychischen Erscheinungen. Wetter, Klima und Landschaft in ihrem Einfluß auf das Seelenleben. Leipzig 1911. 3. Aufl. 1923.

Zu S. 17.

RUDOLF UNGER, Die Vorbereitung der Romantik in der ostpreußischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde. Bd. 26 (Breslau 1925), S. 60—88.

Zu S. 19.

GEORG STEFANSKY, Das Wesen der deutschen Romantik. Stuttgart 1923.

— Das hellenisch-deutsche Weltbild. Bonn 1925.

Digitized by Google

Zu S. 22:

MAX WIESER, Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert. Gotha 1924.

Zu S. 23:

ERNST BERTRAM, Norden und deutsche Romantik. Zeitwende 2. Jahrg. S. 47—61.

Zu S. 24:

BERNH. FEHR, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts mit einer Einführung in die englische Frühromantik. Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1925.

IRVING BABBITT, Rousseau and Romanticism. Boston and New York 1919.

ERNEST SEILLIÈRE, Charlotte v. Stein und ihr antiromantischer Einfluß auf Goethe, übers. v. L. Jacobs. Berlin 1914.

— Les origines romanesques de la morale et de la politique romantiques. Paris 1920.

ARTURO FARINELLI, Il romanticismo in Germania. Bari 1911.

J. G. ROBERTSON, Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century. Cambridge 1923.

Zu S. 25:

HANS HECHT, Daniel Webb. Hamburg 1920.

JOSEF GREGOR, Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. 10 (1908/9), S. 504—32.

Zu S. 27:

LUDWIG V. BERTALANFFY, Expressionismus und Klassizismus. Zeitschr. f. Ästhetik 18, S. 338—43.

Digitized by Google

Zu S. 29:

RUD. UNGER, Hamann und die Aufklärung. 2 Bde. Jena 1911. 2. Aufl. Halle 1925.

H. A. KORFF, Geist der Goethezeit. 1. Teil: Sturm und Drang. Leipzig 1923.

— Humanismus und Romantik. Leipzig 1924.

Zu S. 31:

LEOPOLD ZIEGLER, Das heilige Reich der Deutschen. 2 Bde. Darmstadt 1925.

— Der deutsche Mensch. Berlin 1916.

RICH. MÜLLER-FREIENFELS, Psychologie des deutschen Menschen. München 1922.

Zu S. 32:

GEORG SIMMEL, Rembrandt. Leipzig 1917.

Zu S. 33:

ANNA TUMARKIN, Die romantische Weltanschauung. Bern 1920.

KARL JOËL, Nietzsche und die Romantik. 2. Aufl. Jena 1923.

ERNEST SEILLIÈRE, Apollo oder Dionysos. Übers. v. Schmidt. Berlin 1906.

Zu S. 34:

WILH. WORRINGER, Abstraktion und Einfühlung. 4. Aufl. München 1916.

— Formprobleme der Gotik. München 1911.

KARL SCHEFFLER, Der Geist der Gotik. Leipzig 1917.

Dazu

MAX DVOŘÁK, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924. S. 47ff.

OSWALD SPENGLER, Der Untergang des Abendlandes. Bd. 1. München 1918. Bd. 2. München 1922.

Digitized by Google

THÉODULE RIBOT, Die Schöpferkraft der Phantasie. Übers. v. W. Mecklenburg. Bonn 1902.

RICH. MÜLLER-FREIENFELS, Persönlichkeit und Weltanschauung. Leipzig und Berlin 1919.

Zu S. 35:

EDUARD SPRANGER, Lebensformen. Halle 1921. 5. Aufl. 1925.

C. G. JUNG, Psychologische Typen. Zürich 1921.

AUG. VETTER, Kritik des Gefühls. Prien 1923.

Zu S. 37:

RUD. UNGER, Herder, Novalis und Kleist. Deutsche Forschungen 9. Frankfurt a. M. 1922.

— Der bestirnte Himmel über mir. Königsberger Kant-Festschrift 1923. S. 241ff.

Zu S. 38:

CHR. JANENTZKY, Mystik und Rationalismus. München und Leipzig 1922.

FRIEDR. DELEKAT, Rationalismus und Mystik. Zeitschr. f. Theologie u. Kirche. N. F. 4 (1924), S. 260ff.

ERIK PETERSON, Zur Theorie der Mystik. Zeitschr. f. syst. Theologie II (1925), S. 146—166.

GERDA WALTHER, Zur Phänomenologie der Mystik. Halle 1923.

G. MEHLIS, Der Begriff der Mystik. Logos XII (1923), S. 175.

R. OTTO, Östliche und westliche Mystik. Logos XIII (1924), S. 1—30.

Zu S. 40ff.:

WILH. DILTHEY, Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen. Ges. Schriften 2, 312ff.

LEOP. ZIEGLER, Der abendländische Rationalismus und der Eros. Jena 1905.

Digitized by Google

ARTHUR DREWS, Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung. Jena 1907.
FRITZ HEINEMANN, Plotin. Leipzig 1921.
OSCAR SÖHNGEN, Das mystische Erlebnis in Plotins Weltanschauung. Leipzig 1923.
GEORG MEHLIS, Plotin. Stuttgart 1924.
P. F. REIFF, Plotin und die deutsche Romantik. Euphorion 19 (1912), S. 591ff.
MAX WUNDT, Plotin und die Romantik. Ilbergs Jahrbücher 1915 (35), S. 649ff.
O. WALZEL, Plotins Begriff der ästhetischen Form. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922. S. 1—57.
H. F. MÜLLER, Shaftesbury und Plotinos. German.-Roman. Monatsschrift 7, 503—531.
CHR. F. WEISER, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben. Leipzig 1916.
FRANZ KOCH, Goethe und Plotin. Leipzig 1925.

Zu S. 43:
H. A. KORFF, Das Wesen der klassischen Form. Zeitschr. f. Deutschkunde 1926, S. 9—21.

Zu S. 44ff.:
SIEGBERT ELKUSS, Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung. Herausgeg. v. Franz Schultz. München und Berlin 1918, S. 37ff.
OSKAR WALZEL, Deutsche Romantik. Leipzig 1908. 5. Aufl. in zwei Teilen. Leipzig 1923.
— Ricarda Huchs Romantik. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922. S. 337—65.
— Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik. Ebenda S. 85—113.

Zu S. 46:
RUD. UNGER, Hamann und die Romantik. Festschrift August Sauer. Stuttgart 1925. S. 202ff.

Digitized by Google

HEINZ KINDERMANN, J. M. R. Lenz und die deutsche Romantik. Wien u. Leipzig 1925.

Zu S. 50ff.:

MAX DEUTSCHBEIN, Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

G. STEFANSKY, s. oben zu S. 19.

EDUARD SPRANGER, Wilh. v. Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin 1909.

GEORG MEHLIS, Die deutsche Romantik. München 1922.

Zu S. 58:

ALB. MALTE WAGNER, Deutsche und polnische Romantik. Ilbergs Neue Jahrbücher 39, 608ff.

VERNER VAN HEIDENSTAM, Classicität und Germanismus. Übers. v. Stine. Wien. Pest. Leipzig 1900.

Zu S. 60:

VIKTOR KLEMPERER, Romantik und französische Romantik, Idealistische Neuphilologie. Festschr. f. Karl Voßler. Heidelberg 1922.

— Geschichte der französischen Literatur, Bd. V, 1 Die Romantik. Leipzig 1925.

FRITZ STRICH, Die Romantik als europäische Bewegung. Festschrift Heinrich Wölfflin. München 1924, S. 47—61.

ANDRÉ SUARÈS (YVES SCANTREL), La nation contre la race. Paris 1916/17.

Zu S. 61f:

LUDW. FERD. CLAUSS, Die nordische Seele. Halle a. S. 1923.

— Rasse und Seele. München 1926.

HANS F. H. GÜNTHER. Der nordische Gedanke unter den Deutschen. München 1925.

ERNST KRETSCHMER, Körperbau und Charakter. 3. Aufl. 1922. S. 168.

Digitized by Google

Zu S. 63ff.:

JOHANNES VOLKELT. Der Begriff des Stils. Zeitschr. f. Ästhetik 8, 209ff.

EMIL UTITZ, Was ist Stil? Stuttgart 1911.

EDUARD CASTLE, Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil. Germ.-Rom. Monatsschr. 6, 153—160.

B. F. WALLACH, Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil. München 1919.

EDUARD SIEVERS, Ziele und Wege der Schallanalyse. Heidelberg 1924.

Zu S. 64f:

RICH. ALEWYN, Vorbarocker Klassizismus und Griechische Tragödie. Stilanalyse der Antigone-Übersetzung des Martin Opitz. Neue Heidelberger Jahrbücher 1926.

FFIEDR. GUNDOLF, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.

Zu S. 66:

OSKAR HAGEN, Deutsches Sehen. München 1920, S. 19, 24.
KARL VOLL, Vergleichende Gemäldestudien II. München 1910.

Zu S. 71:

LEVIN L. SCHÜCKING, Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte. Germ.-Rom. Monatsschr. 5, 561—77.

— Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München 1923.

Zu S. 76ff.:

HEINR. WÖLFFLIN, Renaissance und Barock. München 1888. 2. Aufl. 1907.

— Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.

Dazu

PANOFSKY, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Zeitschr. f. Ästhetik 18, 129—161.

Digitized by Google

WULFF, Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft. Ebenda 19, S. 1ff., 179ff.

Zu S. 79ff.:

R. M. MEYER, Deutsche Stilistik. Handbuch des deutschen Unterrichts III, 1. 2. Aufl. München 1913.

ERNST ELSTER, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. 2: Stilistik. Halle a. S. 1911.

THEOD. A. MEYER, Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.

Zu S. 81f:

AUG. SCHMARSOW, Die reine Form in der Ornamentik aller Künste. Zeitschr. f. Ästhetik 17, 317.

O. WALZEL, Shakespeares dramatische Baukunst. Jahrb. d. Shakespearegesellschaft 1916 (52), S. 1ff.

— Wechselseitige Erhellung der Künste. Philos. Vorträge d. Kantgesellschaft 15. Berlin 1917.

— Die Formkunst von Hardenbergs Heinrich v. Ofterdingen. Germ.-Rom. Monatsschr. 7, 403ff., 465ff.

— Die künstlerische Form der deutschen Romantik. Neophilologus 4, 115ff. (Wiederholt Vom Geistesleben alter und neuer Zeit 1922, S. 85—113.)

CARL STEINWEG, Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle a. S. 1912.

Zu S. 83:

TH. SPOERRI, Vom Wesen des Romantischen. Wissen und Leben XII (21), S. 762—786.

Zu S. 84ff.:

FRITZ STRICH, Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts, Abhandl. z. deutschen Litg. f. Muncker. München 1916. S. 21—53.

— Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1922. 2. Aufl. 1924. Dazu die Besprechungen von W. BRECHT, Anz. f. deutsches Altertum LXII, S. 40ff. und THEOD. A. MEYER, Form und Formlosigkeit. Vierteljschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. 3, 231ff.

Digitized by Google

Zu S. 89:

WILH. DILTHEY, Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen. In Frischeisen-Köhlers Sammelwerk Weltanschauung, Philosophie, Religion. Berlin 1911.

HERM. NOHL, Die Weltanschauungen der Malerei. Jena 1908.

— Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena 1915.

— Stil und Weltanschauung. Jena 1920 (Zusammenfassung der beiden vorgenannten Schriften).

Zu S. 91:

RICH. SAMUEL, Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedr. v. Hardenbergs. Frankfurt a. M. 1925.

Zu S. 92 f.:

HEINR. RICKERT, Fausts Tod und Verklärung. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3, 1—74.

— Die Einheit des faustischen Charakters. Logos XIV, S. 1—63.

WILH. HERTZ, Entstehungsgeschichte und Gehalt von Faust II, Akt 2. Euphorion 25, 389ff., 609ff.

KONR. BURDACH, Die Disputationsszene und die Grundidee in Goethes Faust. Euphorion 27, 1—69.

Zu S. 94:

JUL. PETERSEN, Goethes Mondlied. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1. Jahrg. (1923) S. 276.

Zu S. 99:

FR. STRICH, Natur und Geist der deutschen Dichtung. Die Ernte. Abhandl. z. Literaturwissensch. f. Muncker. Halle 1926, S. 3—29.

Zu S. 101 f.:

HEINZ LIPMANN, Georg Büchner und die Romantik. München 1923.

Digitized by Google

Zu S. 104:

GUST. PAULY, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Propyläenkunstgeschichte. Berlin 1925. S. 5.

Zu S. 105ff.:

EHRENFRIED MUTHESIUS, Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3, 287—97.

EDG. ISTEL, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig 1909.

ERNST KURTH, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. 2. Aufl. Berlin 1923.

Zu S. 110:

BERTH. SCHULZE, Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung. Leipzig 1912.

JUL. PETERSEN, Kleists dramatische Kunst. Jahrbuch d. Kleistgesellschaft. Bd. 1, S. 1—21.

HEL. HERRMANN, Studien zu H. v. Kleist. Zeitschr. f. Ästhetik XVIII, 273ff.

AD. V. GROLMAN, Ad. Stifters Romane. Halle a. S. 1926.

O. WALZEL, Leitmotive in Dichtungen. Zeitschr. f. Bücherfreunde. N. F. 8, 2 S. 270.

W. JOST, Von Ludw. Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte d. romantischen Subjektivismus. Frankfurt a. M. 1921. S. 70ff.

Zu S. 111:

KONR. BURDACH, Die Sprache des jungen Goethe. Verh. d. 37. Vers. deutscher Philologen und Schulmänner in Dessau. Leipzig 1885.

— Aus der Sprachwerkstatt des jungen Goethe. Zeitwende 1926.

HANS SPERBER und LEO SPITZER, Motiv und Wort. Leipzig 1918.

HERM. PONGS, Das Bild in der Dichtung. Bd. 1. Marburg 1926.

Digitized by Google

S. 112f.:

NORB. v. HELLINGRATH, Pindarübertragungen von Hölderlin. München 1910.

FRIEDR. SIEBURG, Die Grade der lyrischen Formung. Zeitschr. f. Ästhetik 14, 356ff.

O. WALZEL, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1926.

— Zwei Möglichkeiten deutscher Form. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922. S. 114—141.

— Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.

Zu S. 114:

GUSTAV ROETHE, Brentanos „Ponce de Leon", eine Säcularstudie. Abh. d. Kgl. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen. Phil. Hist. Kl. NF. V, 1. Berlin 1901.

HERM. PETRICH, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.

5.

Zu S. 119:

THEODOR LINDNER, Geschichtsphilosophie. 4. Aufl. Stuttgart 1921.

— Reaktion und Kontrast in der Geschichte. Archiv f. Kulturgeschichte IV, 273ff.

Zu S. 121f.:

GEORG SIMMEL, Die Probleme der Geschichtsphilosophie. 2. Aufl. Leipzig 1905.

JOSEPH STRZYGOWSKI, Kunde, Wesen, Entwicklung. Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung. Bd. 2. Wien 1922.

— Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien 1923.

LUISE POTPESCHNIGG, Planmäßige Wesensforschung in der Dichtkunst. Ilbergs neue Jahrbücher 40, 209.

HERBERT CYSARZ, Wesensforschung und Literaturwissenschaft. Anhang zu Strzygowskis Kunde, Wesen, Entwicklung. Wien 1922.

Digitized by Google

FRANZ FEUERHERD, Die Entstehung der Stile aus der politischen Ökonomie. Braunschweig und Leipzig 1902.

FERDINAND TÖNNIES, Gemeinschaft und Gesellschaft. Leipzig 1887. 5. Aufl. 1922.

WILHELM METZGER, Gesellschaft, Recht und Staat in der Ethik des deutschen Idealismus. Heidelberg 1917.

Zu S. 123f.:

KARL LAMPRECHT, Deutsche Geschichte. Bd. 10 (Berlin 1907) und 2. Ergänzungsband.

ERICH ROTHACKER, Über die Möglichkeit und den Ertrag einer genetischen Geschichtsschreibung im Sinne Karl Lamprechts. Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte 20. Leipzig 1912.

KUNO FRANCKE, Die Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Bd. 1. Berlin 1910. Bd. 2. 1923.

PAUL MERKER, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte. Leipzig 1920.

FRITZ BRÜGGEMANN, Psychogenetische Literaturwissenschaft. Zeitschr. f. Deutschkunde 39, 755—763.

— Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur d. 18. Jahrh. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3. S. 94—127.

Zu S. 124f.:

CARL SCHMITT, Politische Romantik. 2. Aufl. München 1925.

Zu S. 126:

ERNST TROELTSCH, Die Soziallehren der christl. Kirchen und Gruppen. Ges. Schr. Bd. 1, S. 931ff.

WILHELM LÜTGERT, Die Religion des deutschen Idealismus und ihr Ende, 2. Teil. Gütersloh 1923.

Digitized by Google

Zu S. 127ff.:

MAX WEBER, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Ges. Aufs. z. Religionssoziologie. Bd. 1. Tübingen 1920, S. 63ff.

— Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen, Ebenda S. 254f.

KARL HOLL, Die Geschichte des Wortes Beruf. Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1924. S. XXIXff.

ALFR. V. MARTIN, Das Wesen der romantischen Religiosität. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. II (1924), S. 367—417.

Zu S. 130f.:

WILLIAM JAMES, Die religiöse Erfahrung in ihrer Mannigfaltigkeit, übers. v. H. Wobbermin. Leipzig 1907.

MAX SCHELER, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Jahrb. f. Philosophie u. phänomenolog. Forschung. Bd. 2 (Halle 1916), S. 464ff.

6.

Zu S. 133f.:

WILH. DILTHEY, Novalis. Preuß. Jahrbücher, Bd. 15, S. 597ff. Wiederholt in der Sammlung Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1906, S. 202ff.

RUD. UNGER, Weltanschauung und Dichtung. Zürich 1917.

— Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, Geisteswiss. Klasse. Heft 1. Berlin 1924. S. 7 Anm. 11.

JULIUS PETERSEN, Literaturgeschichte als Wissenschaft. Heidelberg 1914, S, 51ff.

— Literaturwissenschaft und Deutschkunde. Zeitschr. f. Deutschkunde 1924, S. 411.

RUDOLF HAYM, Die romantische Schule. Berlin 1870, S. 10. 862.

Digitized by Google

Zu S. 134:

RICARDA HUCH, Die Romantik. 1. Bd. Blütezeit der Romantik. Leipzig 1899. 2. Bd. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.

ALFRED BAEUMLER, Einleitung zu J. J. Bachofen, Der Mythus von Orient und Occident. München 1926. S. CLXVIff.

Zu S. 136:

OTTOKAR LORENZ, Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben kritisch erläutert. Berlin 1886. S. 217ff. Zweiter Teil. Berlin 1891. S. 141ff.

RICH. M. MEYER, Prinzipien wissenschaftlicher Periodenbildung. Euphorion VIII, 1ff.

Zu S. 138:

GEORG V. BELOW, Geschichte d. deutschen Geschichtschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unsern Tagen. 2. Aufl. 1924. — Über historische Periodisierung mit besonderm Blick auf die Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit. Mit einer Beigabe Wesen und Ausbreitung der Romantik. Berlin 1925.

KURT BORRIES, Die Romantik und die Geschichte. Berlin 1925.

Zu S. 139:

EDUARD SPRANGER, Die Kulturzyklentheorie und das Problem des Kulturverfalls. Sitzungsberichte d. preuß. Akad. d. Wissenschaften 1926.

EWALD A. BOUCKE, Aufklärung, Klassik und Romantik. Sonderdruck aus der 7. Aufl. v. Hettners Gesch. d. dtsch. Literatur d. 18. Jahrh. Braunschweig 1925.

Zu S. 141f.:

KARL JASPERS, Psychologie der Weltanschauungen. Berlin 1919, S. 384f.

Zu S. 143ff.:

CHARLOTTE BÜHLER, Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Leipzig 1918.

— Das Seelenleben des Jugendlichen. 2. Aufl. Jena 1923.

Digitized by Google

ERICH E. JAENSCH, Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und ihre Struktur im Jugendalter. Leipzig 1923.

— Psychologie und Ästhetik. Vortrag auf dem 2. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 19, S. 11—28 (Ankündigung einer größeren Monographie: „Über das Wesen der Kunst und die Kunst des Kindes").

EDUARD SPRANGER, Psychologie des Jugendalters. Leipzig 1925.

Zu S. 147f.:

ERNST TROELTSCH, Der Historismus und seine Probleme. Ges. Schriften, Bd. 3. Tübingen 1922.

FRIEDR. KUMMER, Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen. Dresden 1909.

Zu S. 148:

PAUL NATORP, Sozialidealismus. Berlin 1920, S. 204f.

Zu S. 149f.:

PHIL. FUNK, Von der Aufklärung zur Romantik. Studien zur Vorgeschichte der Münchner Romantik. München 1925.

FERD. JOS. SCHNEIDER, Die Freimauerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur am Ende des 18. Jahrhunderts. Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen Romantik. Prag 1909.

MARIANNE THALMANN, Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. German. Studien 33. Berlin 1923.

Zu S. 150:

FRIEDR. MEINECKE, Weltbürgertum und Nationalstaat. 3. Aufl. München und Berlin 1915.

ERNST CASSIRER, Heinrich v. Kleist und die Kantische Philosophie. Idee und Gestalt. Berlin 1921, S. 153ff,

HEINR. SIMON, Der magische Idealismus. Heidelberg 1906.

Digitized by Google

Zu S. 151:
JUL. PETERSEN, Das goldene Zeitalter bei den deutschen Romantikern. Die Ernte. Festschr. f. Muncker. Halle 1926, S. 117 bis 175.

Zu S. 152:
CARL SCHMITT, Politische Romantik. 2. Aufl. München 1925.

Zu S. 153:
WALD. OLSHAUSEN, Friedrich v. Hardenbergs Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit. Diss. Leipzig 1905.
KARL JOËL, Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik. Jena 1906.

Zu S. 157:
AUG. SCHMARSOW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig und Berlin 1905.
RUD. KAUTZSCH, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Frankfurt a. M. 1917.

Zu S. 163:
KURT BREYSIG, Der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte. Berlin 1905.

Zu S. 166:
GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst. 3. Bd. Berlin und Leipzig 1926.

Zu S. 167:
EMIL ERMATINGER, Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus. Leipzig 1925.
PAUL HANKAMER, Jakob Böhme. Bonn 1924.
ARTHUR HÜBSCHER, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Euphorion 24, 517ff., 759ff.
— Das Problem der geistesgeschichtlichen Pseudomorphose in Renaissance und Barock. Euphorion 26, 367—372.
GEORG BAESECKE, Zur Periodisierung der deutschen Literatur. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 2, 770—776.

Digitized by Google

Zu S. 168:

ERNST CASSIRER, Freiheit und Form. 2. Aufl. 1918, S. 477f.

Zu S. 169:

GOTTFRIED SALOMON, Das Mittelalter als Ideal der Romantik. München 1922.

HERBERT CYSARZ, Erfahrung und Idee. Wien u. Leipzig 1921.

7.

Zu S. 172ff.:

ALBERT KÖSTER, Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit, hsg. v. J. Petersen. Heidelberg 1925, S. V.

HERBERT CYSARZ, Besprechung von Kösters Literatur der Aufklärungszeit. Die schöne Literatur. 1925, S. 315—318.

— Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Halle 1926.

— Deutsche Barockdichtung. Leipzig 1924.

Dazu:

JOS. KÖRNER, Barocke Barockforschung. Histor. Zeitschr. 133 (1926), S. 455—464.

Zu S. 174:

JUL. WIEGAND, Geschichte der deutschen Dichtung. Köln 1922.

Zu S. 175f:

FRIEDR. GUNDOLF, Goethe. Berlin 1916.

ERNST BERTRAM, Nietzsche, Versuch einer Mythologie. Berlin 1920.

Zu S. 177:

NICOLAI HARTMANN, Die Philosophie des deutschen Idealismus. Berlin 1923. S. 186f.

Zu S. 183:

ERICH SCHMIDT, Die literarische Persönlichkeit. Berliner Rektoratsrede. Berlin 1909.

Zu S. 184f.

FRANZ SCHULTZ, „Romantik" und „romantisch" als literaturhistorische Terminologien und Begriffsbildungen. Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2 (1924) S. 349—366.

Digitized by Google